汉译世界学术名著丛书

美学

第一卷

〔德〕黑格尔著



汉译世界学术名著丛书

美　　学

第一卷

〔德〕黑格尔 著

朱光潜 译



商 务 印 书 馆

1996年·北京

汉译世界学术名著丛书

美　学

第一卷

〔德〕黑格尔著　朱光潜译

商　务　印　书　馆　出　版

（北京王府井大街36号　邮政编码100710）

新华书店总店北京发行所发行

民　族　印　刷　厂　印　刷

ISBN　7-100-01140-X/B・157

1979年1月第2版　开本850×1168 1/32

1996年6月北京第9次印刷　字数268千

印数20 000册　印张12 插页4

定价：13.40元

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

ÄSTHETIK

Aufbau-Verlag, Berlin, 1955

本书据柏林建设出版社 1955 年版译出

汉译世界学术名著丛书

出版说明

我馆历来重视移译世界各国学术名著。从五十年代起，更致力于翻译出版马克思主义诞生以前的古典学术著作，同时适当介绍当代具有定评的各派代表作品。幸赖著译界鼎力襄助，三十年来印行不下三百余种。我们确信只有用人类创造的全部知识财富来丰富自己的头脑，才能够建成现代化的社会主义社会。这些书籍所蕴藏的思想财富和学术价值，为学人所熟知，毋需赘述。这些译本过去以单行本印行，难见系统，汇编为丛书，才能相得益彰，蔚为大观，既便于研读查考，又利于文化积累。为此，我们从1981年着手分辑刊行。限于目前印制能力，1981年和1982年各刊行五十种，两年累计可达一百种。今后在积累单本著作的基础上将陆续汇印。由于采用原纸型，译文未能重新校订，体例也不完全统一，凡是原来译本可用的序跋，都一仍其旧，个别序跋予以订正或删除。读书界完全懂得要用正确的分析态度去研读这些著作，汲取其对我有用的精华，剔除其不合时宜的糟粕，这一点也无需我们多说。希望海内外读书界、著译界给我们批评、建议，帮助我们把这套丛书出好。

商务印书馆编辑部

1982年1年

目　录

全书序论

第一卷 艺术美的理念或理想

全书序论

这些演讲是讨论美学的；它的对象就是广大的美的领域，说得更精确一点，它的范围就是艺术，或则毋宁说，就是美的艺术①。

对于这种对象，“伊斯特惕克”(Ästhetik)②这个名称实在是不完全恰当的，因为“伊斯特惕克”的比较精确的意义是研究感觉和情感的科学。就是取这个意义，美学在沃尔夫学派之中③，才开始成为一种新的科学，或则毋宁说，哲学的一个部门；在当时德国，人们通常从艺术作品所应引起的愉快、惊赞、恐惧、哀怜之类情感去看艺术作品。由于“伊斯特惕克”这个名称不恰当，说得更精确一点，很肤浅，有些人想找出另外的名称，例如“卡力斯惕克”(Kallistik)④。但是这个名称也还不妥，因为所指的科学所讨论的并非一般的美，而只是艺术的美。因此，我们姑且仍用“伊斯特惕克”这个名称，因为名称本身对我们并无关宏旨，而且这个名称既已为一般语言所采用，就无妨保留。我们的这门科学的正当名称却是“艺

① 旧译为“美术”；“美术”一般不包括诗歌文学，甚至不包括建筑，而“美的艺术”却包括这些。

② “美学”在西文为“伊斯特惕克”。

③ 沃尔夫(Christian von Wolff，1679—1754)，德国理性派哲学家，他的门徒鲍姆嘉通(Alexander Gottlieb Baumgarten，1714—1762)在1750年出版“美学”，首先用“Ästhetik”这个名称。

④ 希腊文 Kallos 即“美”。

术哲学”，或则更确切一点，“美的艺术的哲学”。

一 美学的范围和地位

1. 自然美和艺术美

根据“艺术的哲学”这个名称，我们就把自然美除开了。从一方面看，我们这样界定对象的范围，好象有些武断，好象以为每一门学科都有权任意界定它的范围。但是我们把美学局限于艺术的美，并不应根据这种了解。在日常生活中我们固然常说美的颜色，美的天空，美的河流，以及美的花卉，美的动物，尤其常说的是美的人。我们在这里姑且不去争辩在什么程度上可以把美的性质加到这些对象上去，以及自然美是否可以和艺术美相提并论，不过我们可以肯定地说，艺术美高于自然。因为艺术美是由心灵[①]产生和再生的美，心灵和它的产品比自然和它的现象高多少，艺术美也就比自然美高多少。从形式看，任何一个无聊的幻想，它既然是经过了人的头脑，也就比任何一个自然的产品要高些，因为这种幻想见出心灵活动和自由。就内容来说，例如太阳确实象是一种绝对必然的东西，而一个古怪的幻想却是偶然的，一纵即逝的；但是象太阳这种自然物，对它本身是无足轻重的，它本身不是自由的，没有自意识的；我们只就它和其它事物的必然关系来看待它，并不把它作为独立自为的东西来看待，这就是，不把它作为美的东西来看

① Geist，法译作“精神”（Èsprit），英译有时作“精神”（Spirit），有时作“心灵”（Mind）。

待①。

如果我们只是普泛地说：心灵和它的艺术美高于自然美，这就等于还没有说出什么，因为所谓“高于”还是完全不确定的说法，还是把自然美和艺术美左右并列地摆在同一观念范围里，所指的还只是一种量的分别，因此，还只是一种表面的分别。心灵和它的艺术美“高于”自然，这里的“高于”却不仅是一种相对的或量的分别。只有心灵才是真实的，只有心灵才涵盖一切，所以一切美只有在涉及这较高境界②而且由这较高境界产生出来时，才真正是美的。就这个意义来说，自然美只是属于心灵的那种美的反映，它所反映的只是一种不完全不完善的形态，而按照它的实体，这种形态原已包涵在心灵里。

此外，把美学局限于美的艺术也是很自然的，因为尽管人们常谈到各种自然美——古代人比现代人谈得少些——从来却没有人想到要把自然事物的美单提出来看，就它来成立一种科学，或作出有系统的说明。人们倒是单从效用的观点，把某些自然事物提出来研究，成立了一种研究可用来医病的那些自然事物的科学，即药物学，描绘对医疗有用的矿物，化学产品，植物和动物；但是人们从来没有单从美的观点，把自然界事物提出来排在一起加以比较研究。我们感觉到，就自然美来说，概念既不确定，又没有什么标准，因此，这种比较研究就不会有什么意思。

---

① 黑格尔所谓“绝对”，“自由”，“无限”，“自在自为”，其实都是一回事，即一个独立自在的整体，不受与其它事物的关系所限制，只有把一个对象看作一个独立自在的整体，即理念与现象的统一体，它才是绝对的，无限的，自由的，自在自为的，也才是美的。“自为”就是自觉，与存在而不自觉的“自在”对立，是心灵的特征。

② “较高境界”即指心灵。

以上这番话讨论自然美和艺术美，它们之间的关系，以及我们何以要把自然美排除于美学范围之外，这番话的用意在消除一种误解，以为我们对美学作这样的界定是任意武断。目前我们还不能就这些关系加以证明，因为这就是美学本身所要做的事，所以只有待将来再去讨论和证明。

2．对一些反对美学的言论的批驳

如果我们暂把研究对象局限于艺术美，这头一步就要使我们碰上一些新的困难。

首先我们就遇到这样一个疑问：美的艺术是否值得作为科学研究的对象？在生活的一切活动中，美和艺术诚然象一个友好的护神，把内外一切环境都装饰得更明朗些，对生活的严肃和现实的纠纷可以起缓和作用，以娱乐的方式来排除厌倦，虽然不能带来什么好的东西，至少可以代替坏的东西，这究竟还是聊胜于无。但是尽管艺术到处都显出它的令人快乐的形象，从野蛮人的粗糙的装饰到庄严华丽的庙宇，这些形象本身究竟还是与人生的真正目的无关。艺术形象虽然也无害于这些严肃的目的，甚至于至少就消除丑恶这一点来说，还有助于这些严肃的目的，但是说到究竟，艺术不过是精神的松弛和闲散，而人生重要事业却需要精神的紧张。因此，要想以科学的严肃来对待本身无重要性的东西，就未免不很合适而且有些学究气。照这样看来，纵使玩赏美所可引起的心灵的软化不是一种有害的使人软弱的影响，艺术究竟是一种多余的东西。既然假定了美的艺术是一种奢侈，人们就常感到有必

要去就这些艺术与实践方面的需要的关系，特别就它们与道德和宗教的关系，去替它们辩护。既然不能证明这些艺术完全无害，至少也得叫人相信这种精神方面的奢侈究竟是利多于害。从这个观点出发，人们就认为艺术也自有严肃的目的，往往称许艺术可以调和理性与感性、愿望与职责之类互相剧烈斗争和冲突的因素。但是人们也可以说，纵使艺术有这样严肃的目的，理性与职责也不能从这种调和的企图得到什么好处，因为按照它们的不夹杂质的本质，理性与职责是不容许有这种调和的，它们要求维持它们本身固有的纯洁性。而且艺术也不能因为有这种调和的作用，就值得成为科学研究的对象，因为艺术究竟要同时服侍两个主子，一方面要服务于较崇高的目的，一方面又要服务于闲散和轻浮的心情，而且在这种服务之中，艺术只能作为手段，本身不能就是目的。最后，纵使艺术真是服从较严肃的目的，发生较严肃的效果，它用来达到这种目的的手段却总是有害的，因为它用的是幻相。美的生命在于显现（外形）[①]。很容易看到，一个本身真实的目的不应该通过幻相去达到，尽管用幻相有时可以达到某种目的，那究竟只可偶一为之，即使在偶一为之的场合，幻相也还不能算是好的手段。手段应该配得上目的的尊严。产生真实的东西本身就必真实，不能只是显现或幻相。科学也是如此，它也应该按照现实的真实情况和理解现实的真实方式，去研究心灵的真实旨趣[②]。

从此可以看出：美的艺术似不配作为科学研究的对象，因为它

---

① Schein 亦可译“现形”或“形象”。依黑格尔，理念“显现”于现象，成为具体的统一体，才有美。译“显现”似较妥，因为它含有动词意味。

② Interesse 一般译“兴趣”，意指“利害攸关的事”，“关心的事”。

们只是一种愉快的游戏；纵然它们也有些较严肃的目的，实际上它们却和这些目的的严肃性相矛盾。它们对上述游戏和严肃的目的，都只是处于服务的地位，而且，它们之所以成为艺术，以及它们用来产生艺术效果的手段，都只能靠幻相和显现（外形）。

其次，我们还可以这样看：纵使美的艺术可以供一般的哲学思考，却仍不是真正科学研究的适宜对象。因为艺术美是诉之于感觉、感情、知觉和想象的，它就不属于思考的范围，对于艺术活动和艺术产品的了解就需要不同于科学思考的一种功能。还不仅此，我们在艺术美里所欣赏的正是创作和形象塑造的自由性。无论是创作还是欣赏艺术形象，我们都好象逃脱了法则和规律的束缚。我们离开了规律的谨严和思考的阴森凝注，去在艺术形象中寻求静穆和气韵生动，拿较明朗较强烈的现实去代替观念的阴影世界。最后，艺术作品的源泉是想象的自由活动，而想象就连在随意创造形象时也比自然较自由。艺术不仅可以利用自然界丰富多采的形形色色，而且还可以用创造的想象自己去另外创造无穷无尽的形象。在这种丰富无比的想象和想象的产品的面前，思考就好象不得不丧失它的勇气，不敢把这样丰富的东西完全摆在自己面前去研究，把它们纳入一些普遍公式里。

就另一方面说，人们都承认科学按照它的形式来说，只能就无数个别事例进行抽象思考，因此，从一方面看，想象及其偶然性和任意性，——这就是艺术活动和艺术欣赏的功能——是不能归入科学领域的；从另一方面看，艺术既灌注生气于阴暗枯燥的概念，弥补概念对现实所进行的抽象和分裂，使概念再和现实成为一体了，这时纯粹思考性的研究如果闯入，它就会把使概念再和现实成

为一体的那个手段本身取消了，毁灭了，又把概念引回到它原有的不结合现实的简单状态和阴影似的抽象状态了。其次，按照它的内容来说，科学所研究的是本身必然的东西。美学既然把自然美抛开，我们就不仅显然得不到什么必然的东西，而且离开必然的东西反而愈远了。因为自然这个名词马上令人想起必然性和规律性，这就是说，令人想起一种较适宜于科学研究、可望认识清楚的对象。但是一般地说，在心灵领域里，尤其是在想象领域里，比起自然界来，显然是由任意性和无规律性统治着的，这些特性就根本挖去了一切科学的基础。

从这些观点看来，美的艺术按照它的起源、效果和范围各方面来看，都不适宜于科学的努力，而且象是和思考的控制根本抵触，不宜作为真正科学研究的对象。

对美的艺术进行真正的科学研究所引起的这一类的顾虑是从一些流行的见解、观点和研究中搜来的。这些意见的较详尽的阐述，在一些论美和论美的艺术的旧著作里（特别是法国的）是读不完的，令人读得腻味的。这里面有一部分也包含一些相当确实的事实，也有一部分包含乍看似很言之成理的论证。例如以下就是一个事实：美的形象是丰富多采的，而美也是到处出现的；从这个事实出发，人们就可以推论：人类本性中就有普遍的爱美的要求；还可以进一步推论：对于美的看法是非常复杂的，几乎是各人各样的，所以关于美和审美的鉴赏力，就不可能得到有放皆准的普遍规律。

在回到我们的本题之前，我们有必要先解决一个任务，就是对上述那些见解和顾虑作一番简短的初步的讨论。

第一，关于艺术值不值得作为科学研究的对象。毫无疑问，艺术确实可以用来作为一种飘忽无常的游戏，为娱乐和消遣服务，美化我们的环境，给生活情况的外表蒙上愉快的气氛，把一些其它事物装饰得更辉煌。就这个意义说，艺术确实不是无所依赖的、自由的，而是服从于某种目的的。但是我们所要讨论的艺术无论是就目的还是就手段来说，都是自由的艺术。艺术一般地固然可以服从其它目的，可以只是一种游戏，但是这种情形是艺术与一般思考所共同的。因为从一方面看，科学，作为服从其它目的的思考，也是可以用来实现特殊目的、作为偶然手段的；在这种场合，它就不是从它本身而是从对其它事物的关系得到它的定性①。从另一方面看，科学也可以脱离它的从属地位，提升到自由独立的地位，达到真理，在这种地位，它就无所依赖，只实现它自己所特有的目的。

只有靠它的这种自由性，美的艺术才成为真正的艺术，只有在它和宗教与哲学处在同一境界，成为认识和表现神圣性、人类的最深刻的旨趣以及心灵的最深广的真理的一种方式和手段时，艺术才算尽了它的最高职责。在艺术作品中各民族留下了他们的最丰富的见解和思想；美的艺术对于了解哲理和宗教往往是一个钥匙，而且对于许多民族来说，是唯一的钥匙。这个定性是艺术和宗教与哲学所共有的，艺术之所以异于宗教与哲学，在于艺术用感性形式② 表现最崇高的东西，因此，使这最崇高的东西更接近自然现

---

① Bestimmung，确定某物之所以为某物的性质。概念体现于具体事物，与其它事物发生关系，因而受这种关系的限定，这就是受到定性。

② Sinnlich 指可用感官察觉的，为简便起见，本书一律译为“感性”。与精神性对立，实即物质的。

象，更接近我们的感觉和情感。思想所穷探其深度的世界是个超感性的世界，这个世界首先就被看作一种彼岸，一种和直接意识和现前感觉相对立的世界；正是由于思考认识是自由的，它才能由“此岸”，即感性现实和有限世界，解脱出来。但是心灵在前进途程中所造成的它自己和“此岸”的分裂，是有办法弥补的；心灵从它本身产生出美的艺术作品，艺术作品就是第一个弥补分裂的媒介，使纯然外在的、感性的、可消逝的东西与纯粹思想归于调和，也就是说，使自然和有限现实与理解事物的思想所具有的无限自由归于调和。

至于说到一般艺术的要素，即显现（外形）和幻相是无价值的，这种指责只是在把显现看成无实在性时，才有些道理。但是显现本身是存在所必有的，如果真实性不显现于外形，让人见出，如果它不为任何人，不为它本身，尤其是不为心灵而存在，它就失其为真实了。所以一般显现（外形）是无可非议的，所可非议的只是艺术表现真实时所取的那特殊形式的显现（外形）。如果说艺术用来使它的意匠经营的东西具体化为客观存在的那种显现（外形）就是幻相，这种非议也只有在拿显现和外在现象世界的直接的物质性作比较，并且考虑到显现和我们自己的情感的，即内在的感性世界的关系时，才有意义。在经验生活中，在我们自己的现象生活中，我们把这外在现象世界和内在感性世界通常称之为“现实”、“真实”和“实在”，以为艺术却不然，它就没有这种实在和真实。但是这整个的外在和内在的经验世界其实并不是真正实在的世界，比艺术还更名副其实地可以称为更空洞的显现和更虚假的幻相。只有超越了感觉和外在事物的直接性，才可以找到真正实在的东西。因

为真正实在的东西只有自在自为的东西①，那就是自然和心灵中的有实体性的东西，这种有实体性的东西虽是现前的客观存在，而在这种客观存在中仍然是自在自为的东西，所以只有它才是真正实在的。艺术所挑出来表现的正是这些普遍力量②的统治。日常的外在和内在的世界固然也现出这种存在本质，但它所现出的形状是一大堆乱杂的偶然的东西，被感性事物的直接性以及情况、事态、性格等等的偶然性所歪曲了。艺术的功用就在使现象的真实意蕴从这种虚幻世界的外形和幻相之中解脱出来，使现象具有更高的由心灵产生的实在。因此，艺术不仅不是空洞的显现（外形），而且比起日常现实世界反而是更高的实在，更真实的客观存在。

也不能说艺术的描绘，比起历史著作的所谓更真实的描绘，显得是一种较虚幻的显现。因为历史著作所描绘的因素也并不是直接的客观存在，而是直接的客观存在的心灵性的显现，它的内容也还是不免于日常现实世界以及其中事态、纠纷和个别事物等等的偶然性。至于艺术，它给我们的却是在历史中统治着的永恒力量③，抛开了直接感性现实的附赘悬瘤以及它的飘忽不定的显现（外形）④。

又有人说，比起哲学思想，以及宗教的和道德的原则，艺术形象的表现方式就是一种幻相。思想领域中一种内容所获得的表现方式固然是最真实的实在，但是比起直接感性存在的显现以及历

① Anundfürsichseiende，自在自为的东西，只有具有心灵的人类才是既自在又自为的，自为就是自觉，自然事物只是自在的。

② "普遍力量"指有实体性的人生理想，详见第三章第二部分。

③ 即上文所谓"普遍力量"。

④ 黑格尔的这个看法和亚理士多德的"诗比历史更真实"的看法一致。

史叙述的显现，艺术的显现却有这样一个优点：艺术的显现通过它本身而指引到它本身以外，指引到它所要表现的某种心灵性的东西；至于直接的现象虽不是看作虚幻而是看作真实的，不过这真实却被直接的感性因素所污损了，隐蔽了。比起艺术作品，自然和日常世界有一种坚硬的外壳，使得心灵较难于突破它而深入了解理念。

我们一方面虽然给与艺术以这样崇高的地位，另一方面也要提醒这个事实：无论是就内容还是就形式来说，艺术都还不是心灵认识到它的真正旨趣的最高的绝对的方式。按照艺术的形式来说，艺术不免要局限于某一种确定的内容。只有一定范围和一定程度的真实才能体现于艺术作品；这种真实要成为艺术的真正内容，就必须依它本有的定性转化为感性的东西，使这感性的东西能恰好适合它自己，例如希腊的神就是这样。此外，对真实还有一种较深刻的了解，在这种了解中，真实对感性的东西就不再那样亲善，不再能被这种感性的材料很适合地容纳进去并且表现出来。基督教对于真实的了解就是属于这一种；特别是我们现代世界的精神，或则说得更恰当一点，我们的宗教和理性文化，就已经达到了一个更高的阶段，艺术已不复是认识绝对理念的最高方式。艺术创作以及其作品所特有的方式已经不再能满足我们最高的要求；我们已经超越了奉艺术作品为神圣而对之崇拜的阶段；艺术作品所产生的影响是一种较偏于理智方面的，艺术在我们心里所激发的感情需要一种更高的测验标准和从另一方面来的证实。思考和反省已经比美的艺术飞得更高了。欢喜抱怨谴责的人可以把这种现象看成一种衰颓，把它归咎于情欲和自私动机的得势，说这种情欲和

自私动机使艺术丧失了它原有的严肃和喜悦。人们也可以把现时代的困难归咎于社会政治生活中的繁复情境，说这种情境使人斤斤计较琐屑利益，不能把自己解放出来，去追求艺术的较崇高目的，连理智本身也随着科学只服务于这种需要和琐屑利益，被迫流放到这种干枯空洞的境地。

不管这种情形究竟是怎样，艺术却已实在不再能达到过去时代和过去民族在艺术中寻找的而且只有在艺术中才能寻找到的那种精神需要的满足，至少是宗教和艺术联系得最密切的那种精神需要的满足。希腊艺术的辉煌时代以及中世纪晚期的黄金时代都已一去不复返了。我们现代生活的偏重理智的文化迫使我们无论在意志方面还是在判断方面，都紧紧抓住一些普泛观点，来应付个别情境，因此，一些普泛的形式，规律，职责，权利和规箴，就成为生活的决定因素和重要准则。但是艺术兴趣和艺术创作通常所更需要的却是一种生气，在这种生气之中，普遍的东西不是作为规则和规箴而存在，而是与心境和情感契合为一体而发生效用，正如在想象中，普遍的和理性的东西也须和一种具体的感性现象融成一体才行。因此，我们现时代的一般情况是不利于艺术的[1]。至于实践的艺术家本身，不仅由于感染了他周围盛行的思考风气，就是爱对艺术进行思考判断的那种普遍的习惯，而被引入歧途，自己也把更多的抽象思想放入作品里，而且当代整个精神文化的性质使得他既处在这样偏重理智的世界和生活情境里，就无法通过意志和决心把自己解脱出来，或是借助于特殊的教育，或是脱离日常生

① 参看马克思在《剩余价值学说史》里关于资本主义的生产方式不利于诗和艺术的话。

活情境，去获得另一种生活情境，一种可以弥补损失的孤独。

从这一切方面看，就它的最高的职能来说，艺术对于我们现代人已是过去的事了。因此，它也已丧失了真正的真实和生命，已不复能维持它从前的在现实中的必需和崇高地位，毋宁说，它已转移到我们的观念世界里去了。现在艺术品在我们心里所激发起来的，除了直接享受以外，还有我们的判断，我们把艺术作品的内容和表现手段以及二者的合适和不合适都加以思考了。所以艺术的科学在今日比往日更加需要，往日单是艺术本身就完全可以使人满足。今日艺术却邀请我们对它进行思考，目的不在把它再现出来，而在用科学的方式去认识它究竟是什么。

在愿意接受这种邀请的时候，我们就碰到上文已经提到的那种顾虑，就是认为艺术虽或可供一般哲学思考，但是作为系统科学研究的对象却不适宜。这种顾虑首先就包含一个错误的观念，仿佛以为哲学思考可以是非科学的。关于这一点，只消这样简单地说：不管旁人对于哲学和哲学思考怎样看，我却认为哲学思考是完全不能和科学性分开的。因为哲学要按照必然性去研究一个对象，当然不仅是按照主观方面的必然性或是表面的序列和分类等等，而是要按照对象的内在本质的必然性，去就对象加以阐明和证明。一般说来，只有这样的阐明才能使一种研究具有科学价值。但是因为对象的客观必然性基本上在于它的逻辑的和形而上学的性质[1]，对艺术所进行的孤立的研究就不免要放松科学的谨严，因为艺术在它的内容方面和在它的媒介因素方面，都须假定许多先

---

[1] 黑格尔所谓"形而上学的"指"从哲学原理看的"，与我们现在所了解的"形而上学的"不同。

决条件，这就使艺术常落到偶然现象的边缘。因此只有揭示艺术内容和表现手段的内在本质的发展，才能见出艺术形象构成的必然性。

有人说，美的艺术作品不能作为科学思考的对象，因为它们起源于无规律的幻想和心情，而且以无限错综复杂的方式，专门对情感与想象发挥它们的作用。这种非难好象也有些道理，因为艺术美实际上是用一种显然和抽象思考相对立的方式来表现，抽象思考为着要按照它所特有的方式去活动，对这种艺术美的形式就不得不破坏。这个看法和另一个看法是一致的，就是认为一般实在界，即自然和心灵的生命，通过理解就会遭到损坏；理解性的思考不但不能使实在界和我们更接近，反而使它和我们更疏远，所以人用思考为手段去理解生命，简直就不能达到目的。关于这种看法，我们在这里不能详细讨论，只指出一个论点来消除这个困难，这个麻烦。

人们至少要承认，心灵能观照自己，能具有意识，而且所具有的是一种能思考的意识，能意识到心灵本身，也能意识到由心灵产生出来的东西。构成心灵的最内在本质的东西正是思考。在这种意识到自身又意识到自身的产品的能思考的意识里，心灵就是按照它自己的本性在活动，尽管这些产品总不免有很大的自由性和任意性，只要它们里面真正有心灵存在，情形就是如此。艺术和艺术作品既然是由心灵产生的，也就具有心灵的性格，尽管它们的表现也容纳感性事物的外形，把心灵渗透到感性事物里去。照这样看法，艺术比外在的无心灵的自然就较接近于心灵和它的思想；在艺术作品里心灵只是在做它本身的事。艺术作品虽然不是抽象

思想和概念，而是概念从它自身出发的发展，是概念到感性事物的外化[1]，但是这里面还是显出能思考的心灵的威力，不仅以它所特有的思考认识它自己，而且从它到情感和感性事物的外化中再认识到自己，即在自己的另一面(或异体)中再认识到自己，因为它把外化了的东西转化为思想，这就是使这外化了的东西还原到心灵本身。能思考的心灵这样忙于思索它自己的另一面，并非不忠实于自己，忘去自己或是抛开自己，它也并非那样无能，认识不到和它自己相异的东西，而是认识到自己，又认识到自己的对立面。因为概念就是普遍性，这种普遍性就含在它自己的特殊事例里，统摄了它自己和自己的另一面，所以它有能力活动，去取消它所转入的外化。艺术作品是由思想外化来的，所以也属于领悟的思考领域，而心灵在对艺术作品进行科学研究时，其实只是满足自己的最基本的本质的需要。因为心灵的本质和概念就在思考，所以只有当心灵用思考深入钻研了自己活动的一切产品，因而把它们第一次真正变成它自己的东西时，它才终于得了满足。但是，我们将来还会看得更清楚，艺术还远不是心灵的最高形式，只有科学[2]才真正能证实它。

此外，艺术也不因为它具有无规律的任意性，就不能作为哲学研究的对象。因为象上文已经说过的，艺术的真正职责就在于帮助人认识到心灵的最高旨趣。从此可知，就内容方面说，美的艺术不能在想象的无拘无碍境界飘摇不定，因为这些心灵的旨趣决定

① 外化(Entäusserung)，黑格尔所了解的概念虽是普遍性的东西，但须在个别事物中表现出来，才有真实性。概念实现于现象，便是概念的"外化"，所以现象或感性事物就是概念的"另一面"或"异体"(Ander)，亦即"外化了的东西"，亦即下文的"对立面"。"外化"亦即"外现"。过去也有译为"异化"的。

② 黑格尔所谓"科学"就是"哲学"。

了艺术内容的基础，尽管形式和形状可以千变万化。形式本身也是如此，它们也并非完全听命于偶然现象。不是每一个艺术形状都可以表现和体现这些旨趣，都可以把这些旨趣先吸收进来而后再现出去；一定的内容就决定它的适合的形式。

根据上述理由，我们在好象多至不可驾御的艺术作品和形式中，仍然可以按照思考的需要而找到正确的方向。

我们这样就已说明我们所要专门讨论的这门科学的内容了，同时也就说明了美的艺术并非不配作哲学研究的对象，而且这种哲学研究也并非不能认识到美的艺术的本质。

二 美和艺术的科学研究方式

谈到科学研究的方式，我们就遇到两个相反的方式，每一个方式好象都要排除另一个方式，都不能让我们得到圆满的结果。

一方面，我们看到艺术的科学只围绕着实际艺术作品的外表进行活动，把它们造成目录，摆在艺术史里，或是对现存作品提出一些见解或理论，为艺术批评和艺术创作提供一些普泛的观点。

另一方面，我们看到艺术的科学单就美进行思考，只谈些一般原则而不涉及艺术作品的特质，这样就产生出一种抽象的美的哲学。

1．经验作为研究的出发点

前一种研究方式是把经验作为出发点。每个人要想成为艺术

学者，都必须走这条路。现在每个人尽管不是专门学物理学，却仍然想要获得一些物理科学的基本知识，一个有文化教养的人也是如此，他多少需要有一些艺术的知识，想有资格做一个艺术爱好者和鉴赏家的要求是相当普遍的。

a）如果这种知识真正足够使一个人配称为学者，它就必须是方面很多，范围很广的。首先的要求就是对范围无限的古今艺术作品有足够的认识，这些作品有些实际上已经丧亡了，有些是属于外国或地球上辽远角落的，因而是我们无法亲眼看到的。还不仅此，每种艺术作品都属于它的时代和它的民族，各有特殊环境，依存于特殊的历史的和其它的观念和目的，因此，艺术方面的博学所需要的不仅是渊博的历史知识，而且是很专门的知识，因为艺术作品的个性是与特殊情境联系着的，要有专门知识才能了解它，阐明它。最后，艺术方面的博学不仅需要有很好的记忆力，象其它每门学问一样，而且还需要有锐敏的想象力，才能紧紧掌握住艺术形象的一切特色，尤其重要的是：才能拿它和其它艺术作品比较。

b）在这种主要是历史的研究里，会出现不同的观点，在研究艺术作品时，为着要根据它们来下判断，就不能忽视这些观点。象在其它从经验出发的科学里一样，这些观点经过挑选和汇集之后，就形成一些一般性的标准和法则，经过进一步的更侧重形式的概括化，就形成各门艺术的理论。这种文献无须在这里详述，只消概括地提到一些著作。例如亚理士多德的《诗学》，其中关于悲剧的理论在现在还是可以引起兴趣的，在古人之中，贺拉斯的《诗学》和朗吉努斯的《论崇高》更可以概括地说明这种理论工作是如何进行的。这些著作中所作出的一些一般性的公式是作为门径和规则，

来指导艺术创作的,特别是在诗和艺术到了衰颓的时代,它们就被人们奉为准绳。但是这些艺术医生的处方对于艺术所收的治疗功效还不如一般医生所开的。

关于这些理论,我只消这样说:在细节方面它们虽然含有许多有教益的东西,但是它们的根据却是一个很狭小范围的艺术作品,这些作品尽管是最好的,在艺术领域中却只是一小部分。此外,这些公式之中有一部分只是很琐屑的感想,由于一般化,不能解决个别具体问题,而解决具体问题却是真正要做的事。例如上文所已提到的贺拉斯的书简[①]就充满着这样的公式,因此,它成为人人必读的书,但是也正因此而包含许多不重要的东西,例如:

> 得到普遍赞赏的是融会实益和乐趣的人,
> 他叫读者同时得到快感和教训。

这就象"安居乐业,老实过活"之类格言,看作一般化的话,倒是很正确的,可是没有指出具体的办法,而具体的办法才是行动的根据。另一种艺术论著用意并不在帮助产生真正的艺术作品,而在用这些理论来培养对艺术作品的判断力,特别是培养鉴赏力,例如荷姆的«批评要素»,巴托的论著以及冉姆勒的«美的艺术引论»[②],在当时都因为这个缘故而为许多人所传诵。这里,所谓"鉴赏力"要注意的事就是安排、处理、分寸、润色之类有关艺术作品外表的东西。在鉴赏力原则之外,又加上一些当时流行的心理学的观点,即关于心灵的功能和活动,各种情绪及其可能的强度,承续次第等

① 贺拉斯(Horace)的«诗学»原名«给庇梭斯的书简»。

② 荷姆(Henry Home, 1696—1782),苏格兰心理学家,他的«批评要素»在1762年出版。巴托(Charles Batteaux, 1713—1780),法国批评家,著有«文学原理»。冉姆勒(Karl Wilhelm Ramler, 1725—1798),德国诗人。

等的经验性的观察。但是一般情形总是这样：每个人都按照他的见解和胸襟的深度与宽度，去了解人物、行动和事件，上述鉴赏力的培养既然只关艺术的外表和不重要的方面，而且所定的规则又只根据狭小范围的作品和狭隘的思想和情感的教养，它的影响范围也就很小，不能深入了解艺术的内在的与真实的方面，不能使了解这些方面的眼光更加锐敏。

象一切其它非哲学性的科学一样，上述理论都是按照普泛方式来建立的。它们所研究的内容是从现成的流行观念吸收来的。于是进一步就要追问这些观念的性质，就有必要把它们弄得更加明确，替它们下一些定义。但是要这样做，我们就处在一种不稳实的争辩多端的境地。乍看起来，美好象是一个很简单的观念。但是不久我们就会发见：美可以有许多方面，这个人抓住的是这一方面，那个人抓住的是那一方面；纵然都是从一个观点去看，究竟哪一方面是本质的，也还是一个引起争论的问题。

要解决这些问题，有人认为要把各种关于美的定义都加以介绍和批评，才算达到科学的完备。我们在这里既不想追求历史的完备，把许多微妙的定义都加以研究，也不想去满足历史的兴趣，只想就最近的一些较有意义的看法之中略举数例，这些看法对于美的理念究竟是什么这个问题的答案是较近于真理的。抱着这样的目的，我们首先应提到歌德的美的定义。迈约[①]在他的《希腊造形艺术史》里曾采用了这个定义，同时也介绍了希尔特[②]的看法，

① 迈约(Hans Heinrich Meyer，1760—1832)，瑞士艺术家，歌德的朋友．他的《希腊造形艺术史》于1824年出版。

② 希尔特(Hirt，1759—1839)，德国文人，古代艺术研究者。

不过没有提到希尔特的名字。

希尔特是现代一位最大的艺术鉴赏家，他在《论艺术美》一文（见“Horen”杂志[1]，1797年第七期）里，在讨论了各种艺术的美之后，作总结说，正确地评判艺术美和培养艺术鉴赏力的基础就在于特性的概念[2]。他替美下的定义是：“美就是‘完善’，可以作为，或是实在作为眼、耳或想象力的一个对象。”再进一步他又替“完善”下了这样的定义：“完善就是符合目的，符合自然或艺术在按照一个事物的种类去造成那个事物时所悬的目的。”因此，要下美的判断，我们必须把一切注意力都投到组成本质的那些个别标志上去。因为正是这些标志组成那个别事物的特性。所以他把作为艺术原则的特性了解为“形式，运动，姿势，仪容，表现，地方色彩，光和影，浓淡对照，以及体态所由分辨的那种确定的个性，这种分辨当然要按照所选事物的具体条件。”比起其它定义，这个定义是比较切实的。如果我们追问这种特性究竟是什么，我们就会看到它首先包含一种内容，例如某种情感，境界，事件，行动，个别人物；其次它包含表现内容的那种方式。“特性”这个艺术原则所涉及的正是这种表现的方式，因为它要求表现方式中一切个别因素都要有助于明确地显出内容，成为这表现中的一个组成部分。所以希尔特对于特性所下的抽象的定义所指的就是：艺术形象中个别细节把所要表现的内容突出地表现出来的那种妥贴性。如果把这个意思加以通俗的说明，我们可以把它所包含的界定说成这样：姑举戏剧为例，组成内容的是动作（或情节），戏剧要表出这种动作是如何发

① “Horen”，《时神》，是诗人席勒主编的月刊。

② Charakteristische，或译“特征”，近于“典型的”。

生的。人们有各色各样的举动，交谈，吃饭，睡觉，穿衣，说这话，说那话，诸如此类等等。但是在这些举动之中，凡是和作为剧本真正内容的那个动作没有直接关系的，就应该一律抛开不要，这样才能使剧中一切对于那个动作都有意义。就连某一顷刻的场面也可以包括外在世界的错综复杂中的许多环境，人物，情境和事件。但是它们在这一顷刻中与剧中动作毫无关系，就不能有助于显示这动作的特性。根据上文特性的定义，只有适合于照实表现恰恰某一确定内容的东西才应该纳入艺术作品，不应该有什么显得是无用的或是多余的。

这个定义是很重要的，而且从某一个观点看，它是有道理的。迈约在上述著作中却以为希尔特的这种看法已完全消逝了，并且以为它的消逝对艺术只有好处，因为这种看法很可能导致漫画作风。迈约的这种批评包括一种谬见，仿佛以为替美下这样的定义就可以“导致”什么。其实艺术哲学没有任务要替艺术家开方剂，而是要阐明美一般说来究竟是什么，它如何体现在实际艺术作品里，却没有意思要定出方剂式的规则。关于这种批评，不错，希尔特的定义确实包括漫画作风在内，因为漫画作风也可以是具有特性的；但是另一方面我们必须这样反驳这种批评：在漫画里所写的特性是被夸张了的，简直可以说是特性的泛溢。但是这种泛溢却不是为着表现特性所正当要求的，它成了一种累赘的重复，使特性本身受到歪曲。还有一层，漫画作风所表现的是丑的特性，丑总是一种歪曲。就它本身来说，丑更与内容有关，所以我们可以说，特性原则也要包括丑和丑的表现作为它的基本属性的一部分。关于在艺术作品中什么才应该受到特性化，什么不应该，这就是说，关于

美的内容，希尔特的定义却没有明确地解释，他在这方面只提出一种形式的定义，里面也有些真理，不过是用抽象的方式表达出来的。

还有一个问题：迈约既然反对希尔特的艺术原则，他自己拿什么来代替它呢？他所谈的首先只是古代艺术的原则，这里面当然要包含美这一个要素。他趁便提到了孟斯[①]和文克尔曼[②]两人关于“理想”(Ideal)的定义，并且说他对于这个美的原则既不否定，也不完全接受，但是他毫不迟疑地赞成一位有教养的艺术大师(歌德)的看法，因为它是很明确的，而且好象能更精确地解决问题。歌德说，“古人的最高原则是意蕴，而成功的艺术处理的最高成就就是美。”[③]如果我们细看一下这句话的意义，就会看到这里也有两方面，即内容或题材和表现的方式。遇到一件艺术作品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意蕴或内容。前一个因素——即外在的因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西，即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴。那外在形状的用处就在指引到这意蕴。因为一种可以指引到某一意蕴的现象并不只是代表它自己，不只是代表那外在形状，而是代表另一种东西，就象符号那样，或则说得更清楚一点，就象寓言那样，其中所含的教训就

① 孟斯（Mengs，1728—1779），德国名画家。

② 文克尔曼（Winckelmann，1717—1768），德国研究希腊艺术的学者，他的《古代艺术史》对德国文艺思想的影响很大。

③ “意蕴”原文是 das Bedeutende，意思是“有所指”或“含有用意”的东西，近于汉语“言之有物”的“物”，因译“意蕴”。黑格尔在本书中通常把它叫做“内容”(Gehalt)。

是意蕴。文字也是如此，每个字都指引到一种意蕴，并不因它自身而有价值。同理，人的眼睛、面孔、皮肉乃至于整个形状都显现出灵魂和心胸，这里意蕴总是比直接显现的形象更为深远的一种东西。艺术作品应该具有意蕴，也是如此，它不只是用了某种线条，曲线，面，齿纹，石头浮雕，颜色，音调，文字乃至于其它媒介，就算尽了它的能事，而是要显现出一种内在的生气，情感，灵魂，风骨和精神，这就是我们所说的艺术作品的意蕴。

所以这种要求艺术作品要有意蕴的看法是和希尔特的特性原则没有多大分别的。

按照这种理解，美的要素可分为两种：一种是内在的，即内容，另一种是外在的，即内容所借以现出意蕴和特性的东西。内在的显现于外在的；就借这外在的，人才可以认识到内在的，因为外在的从它本身指引到内在的[1]。

在这里我们对这一点暂且不能再加详论。

c）上述那些建立理论和制定实践规则的方式在目前德国已被人断然抛弃了——这主要地由于有一种真正有生命的诗歌兴起来了——人们把天才的权利、天才的作品以及天才作品的效果捧出来，反对那些规则的专横和理论的空泛。由于这个本身真正具有心灵性的艺术，以及人们对这种艺术的同情和钻研，就产生了一种敏感和自由，使人们能够认识而且欣赏近代、中世纪乃至于古代外族人民（例如印度人）的久已存在的伟大艺术作品。这些作品由

---

① 在这节里，黑格尔用希尔特的特性说和歌德的意蕴说来印证他自己的"美是理念的感性显现"说。理念就是内容；感性显现就是直接呈现于感觉的外在形状，就是表现的方式。这两方面——理性的和感性的——统一，才能见出美。

于时代久远或是国度辽远，对于我们固然总是有些生疏奇异，但是它们使全人类都感到兴趣的内容却超越了而且掩盖了这生疏奇异的一面，只有固执理论成见的人才会诬蔑它们是野蛮低劣趣味的产品。这些作品都是超出过去理论抽象化所根据的那些作品的范围和方式的，对于这些作品的承认首先就造成对于一种特别类型的艺术——即浪漫艺术——的承认，因此就有必要把美的概念和本质了解得比上述那些理论所了解的更深刻些。与此相联系的还有一个因素：概念作用本身，思考的心灵，在哲学里也得到了更深刻的认识，这就直接使它能更深刻地理解艺术的本质[①]。

由于一般历史演变中的这些因素，上述那些对于艺术的思想，那种理论方式所得到的原则以及那些原则的实施都已变成陈腐了。只有艺术历史方面的学问还保留它原有的价值，特别是由于上述心灵接受力的进步在各个方向都扩大了这门学问的视野。它的任务在于对个别艺术作品作审美的评价，以及认识从外面对这些艺术作品发生作用的历史环境。这种评价，如果是用全副心灵和感觉作出来的，如果又有历史的知识可为佐证，就是彻底了解艺术作品个性的唯一途径，例如歌德关于艺术和艺术作品所写下的许多见解。这种研究方式的目的并不在真正建立理论，尽管它也往往涉及抽象原则和范畴，不自觉地落到建立理论的窠臼里。不过我们如果不停留在这种窠臼里而把眼光专放在具体作品上面，我们至少可以对艺术哲学提供一些眼睛可以见到的证据，至于其中个别事例的历史细节却不是哲学所应研究的。

① 这段说明艺术理论的转变是由于浪漫主义文艺和德国古典哲学的兴起。

以上所说的就是艺术研究的第一个方式。它是从现存的个别作品出发的。

2.理念作为研究的出发点

另一种研究方式和上述方式基本不同而且相对立，这就是完全运用理论思考的方式，它要认识美本身，深入理解美的理念。

大家都知道，柏拉图是第一个对哲学研究提出更深刻的要求的人，他要求哲学对于对象(事物)应该认识的不是它们的特殊性而是它们的普遍性，它们的类性，它们的自在自为的本体。他认为真实的东西并不是个别的善的行为，个别的真实见解，个别的美的人物或美的艺术作品，而是善本身，美本身，和真本身。美既然应该从它的本质和概念去认识，唯一的路径就是通过思考的概念作用，无论是一般理念的逻辑的和形而上学的性质，还是美这种特殊的理念，都要通过这种思考的概念作用才能进入思考者的意识。但是柏拉图的这种从美的理念或美本身出发的研究方式很容易变成一种抽象的形而上学，尽管他被认为理念研究的奠基人和引路人，他的抽象的方法已不复能满足我们，就连在美这个逻辑理念究竟是什么的问题上也是如此。我们对于美这个逻辑理念必须更深刻地更具体地去了解，因为柏拉图式的理念是空洞无内容的，已经不复能满足我们现代心灵的更丰富的哲学要求。不错，我们在艺术哲学里也还是必须从美这个理念出发，但是我们却不应该固执柏拉图式理念的抽象性，因为那只是对美进行哲学研究的开始阶段

的方式①。

3.经验观点和理念观点的统一

要至少是初步地说明美的哲学概念的真正性质是什么，我们就必须把美的哲学概念看成上述两个对立面的统一，即形而上学的普遍性和现实事物的特殊定性的统一。只有这样，我们才是按照它的真实性来理解它。因为从一方面看，美的哲学概念与空洞的片面抽象的思考相反，它本身是丰产的，因为按照它的概念，它须发展为一些定性的整体，而它的概念本身及其在生发中所得到的定性，都含有一种必然性，它必然要有它的特殊个体以及这些特殊个体的发展和互相转化。从另一方面看，转化所成的这些特殊个体也包含着概念的普遍性和本质，它们就作为这普遍性和本质所特有的特殊个体而出现。上述两种研究方式都离开了这两方面，因此只有这里所说的完整的概念才能导向实体性的必然的和统摄整体的原则②。

---

① 在黑格尔哲学里，"概念"（Begriff）指事物的普遍性和本质，但是片面的，抽象的。普遍性与特殊性统一，本质与现象统一，成为具体的客观存在之后，概念才变为"理念"（Idee），理念是主观理解的，也是客观存在的。柏拉图的"理念"虽也是客观的，却仍是抽象的，它与现象对立。黑格尔的"理念"是具体的，即概念与现象的统一。例如抽象的人之所以为人的特性是概念，体现于感觉的人是感性现象，感性现象和概念统一成为具体的人，才是人的"理念"。

② 经验派美学从经验出发，着重个别感性现象而忽视普遍概念；理性派美学从逻辑或概念分析出发，着重普遍概念而忽视个别感性现象。黑格尔认为真正的美学须把这两种片面的研究方式统一起来，因为按照他对于理念的看法，普遍概念必然体现于个别感性现象，个别感性现象也必包含普遍概念。这就是"理在事中"而"事亦在理中"的看法，也就是理性与感性统一的看法。

三　艺术美的概念

在这些初步讨论之后，我们现在就可以进到本题，即艺术美的哲学了。我们要用科学的方法去进行研究，所以我们就必须从研究艺术美的**概念**开始。只有把这个概念阐明了之后，我们才能把这门科学的各部分划分开来，因而把它的全部计划定出。这种划分如果要避免非科学性的研究那样只从表面进行，我们就应该从对象的概念本身找出这种划分的原则。

根据这样的要求，我们马上就碰到一个问题：我们从哪里得到这种概念呢？如果我们从艺术美的概念本身开始，这个概念马上就变成一个**前提**和纯然假定，可是纯然假定是哲学方法所不容许的；按照哲学方法，必须证明这个概念是真实的，这就是说，必须证明它是必然的。

对每门哲学进行孤立的研究，在序论中都必定遇到这个困难，我们在这里只准备很简略地谈一谈。

就对象来说，每门科学一开始就要研究两个问题：第一，这个对象**是存在的**；其次，这个对象究竟**是什么**。

关于第一个问题，在普通的科学里这并不发生多大困难。例如在天文学和物理学里如果有人要求把太阳、星群、磁性现象等等的存在加以证明，这就一望而知其为可笑的。在这些研究感性事物的科学里，对象都是从对外在界的经验中取来的，没有必要去证明这些对象的存在，只消把它们指出就够了。不过即使在非哲学性

的科学里，某些对象是否存在仍是引起怀疑的，例如在心灵的科学即心理学里，人们很可以怀疑心灵或精神是否存在，是否确有一种不同于物质而独立自在的主观的东西。在神学里人们也可以怀疑神是否存在。还有一层，如果那些对象是主观性的，即只存在于心灵，而不是作为外在界的感性事物而存在的，那么，我们知道，在心灵中存在的只有心灵通过它的活动所产生的东西。因此就有这样一个揣测：人们是否制造了他们心里这种观念或知觉？如果是他们制造的，人们还可以有这样的疑问：他们是否使得这种观念产生之后又消逝，是否至少把它贬低成为一种纯然主观的观念，其内容并非一种自在自为的存在[①]？例如美就是如此；人们就往往把美看作在观念里并不是自在自为地必然的[②]，而是一种纯然主观的快感，一种完全偶然的感觉。就连我们对于外在界的直觉、观察和知觉，也往往是虚幻的，错误的，对于内在界的观念更是如此，尽管它们是非常生动的，能激发起我们无法抵抗的那样强烈的情欲。

一般内在界的观念和知觉的对象是否存在？这种对象是否由主观意识创造的？主观意识把这种对象摆在自己面前省视的方式是否符合对象的自在自为的实质？正是象上文已经说过的，这种疑问和揣测引起了人们提出一个更高的科学要求，这就是：纵然我们好象觉得一个对象是存在的，或是有这么一个对象，我们还必须按照这个对象的必然性来把它加以说明或证明。

这种证明如果真正是按照科学方法作出的，就会同时回答另

---

① 鲍申葵英译本作："没有自然的独立的存在。"意谓主观的观念不是客观存在的东西。

② 鲍申葵英译本作："在我们的观念里不是自然地独立地必然的。"

一个问题：对象究竟是什么？在这里我们还不能详细剖析这个道理，暂且指出以下几点。

如果要说明我们的对象（即艺术美）的必然性，我们就必须证明艺术或美是某些前提或先行条件的结果，这些先行条件，如果按照它们的真实概念来推演，就会以科学的必然性生发出美的艺术的概念。但是我们现在是从艺术、艺术的概念以及这概念的实在性出发，而不是从艺术概念按其本质所必用为推演根据的先行条件出发，所以对于我们，艺术作为一种特殊科学对象，须先有所假定，这个假定却不在我们的研究范围之内，而是另一种科学的内容，属于另一个哲学部门的。因此，我们没有别的办法，只好阙疑待查式[1]地采用艺术的概念。一切个别部门的哲学如果孤立地研究，都不免有这种情形。只有全体哲学才是对宇宙作为一个有机整体的知识，这整体是从它自己的概念中自生发出来的，并且由于它的自对自的必然性，又还原到它自己而成为一个整体，这样就把自己和自己结在一起，成为一个真实世界[2]。在这种科学必然性的花冠上面，每一个别部分都一方面是一个回到自己的圆圈，另一方面也和其它部分有必然联系——这种必然联系是一种向后的联系，从这向后的联系里它自己生发出来；也是一种向前的联系，从这向前的

① Lemmatisch，采用一个字，暂不问其本义，待将来查考。

② 全体哲学把整个宇宙按照概念自生发的原则，把它的各部分各阶段说清楚，然后再就所生发的各部分各阶段，按照必然的内在联系贯串起来，还原到整个宇宙。按照黑格尔的哲学，这种生发和还原的辩证过程不仅在人的思考里而且在现实界进行着，这才是真实的世界。"自对自的必然性"即宇宙整体中各部分的内在联系，"自己和自己结合在一起"即一个整体中各对立面的统一，例如概念与现象的统一。这个看法肯定了思维与存在的统一。

联系，它自己推动自己①，因为它很丰富多产地从它本身又产生出其它东西，这样就让科学认识一直进展下去。因此，我们现在的目的不在证明我们所用为出发点的美的概念，这就是说，不在说明这概念所自生的娘胎，不是从它的假定，它的先行条件，按照它的必然性把它推演出来。这种工作属于综合哲学及其各个部门的百科大全式的发展。对于我们来说，美和艺术的概念是由哲学系统供给我们的一个假定。我们现在既然不能讨论这个哲学系统以及它和艺术的关系，我们就还不能以科学方式来认识美的概念，我们所掌握的只是这个概念的一些因素和一些方面，象现在和过去一般人对于美和艺术的观念所了解的。从这里出发，我们以后再对这些观念作较深刻的研究。这样做我们可以得到这样一个好处：首先可以对我们的对象得到一种普泛的观念，其次借简短的批判，初步地认识到我们在下文所要研究的一些较高的原则。这样办，我们的最后一部分序论就会成为正式讨论本题的序曲，对本题的讨论可以揭示一个大轮廓和方向。

A. 一些流行的艺术观念

我们所知道的流行的关于艺术作品的观念可分以下三项：

(1) 艺术作品不是自然的产品，而是由人的活动所造成的。

(2) 它基本是为人而作的，而且是诉之于人的感官的，多少是

---

① 作者把宇宙整体的内在必然性的关系网比成一个花冠，其中每一部分既独立自足，又与其它部分密切联系。向后的联系是来因，向前的联系是去向。简单地说，科学的必然性前有所继承，后有所生发。

从感性世界吸取源泉的。

(3) 它本身有一个目的。

1. 艺术作品作为人的活动的产品

第一个论点，即艺术作品是人的活动的产品，产生了以下几种看法：

a) 这种活动既然是产生一种外在对象的有意识的创作，它就可以认识和说明，就可以由旁人学习和仿效。因为一个人所做的，另一个人只要学会了做的方法，好象也就可做或是跟着做(摹仿)，一般人只要知道了艺术创作的规则，他们就都可以随意依样画葫芦，制造出艺术作品来。上文所说到的那些制定规则的理论以及它们为实际摹仿所开的方剂都是从这种想法产生出来的。但是凡是按照这种指示作出来的东西只能是拘泥形式的，机械的。因为这样只关外表的东西只能是机械的，要了解它和应用它，只消有完全空洞的意志力和熟练技巧就行了，不需要具体的东西，或是一般规则所不能规定的东西来补充。如果把这种方剂不只用在外表的和机械的方面，而且还扩充到真正艺术的意蕴和丰富的心灵活动方面去，这里所说的道理就最为明显了。在这方面，规则只包括一些含糊的空泛的话，例如说，"主题应该是有趣的，每个人物说话，都应该符合他的地位，年龄，性别和情况"之类。如果规则在这里能适用的话，它所开的方剂就应该十分明确，不消用什么心灵活动，只要完全按照这些规则所规定的办法去办就行了。但是这种规则在内容方面既是抽象的，它们就完全不能象人们所吹嘘的那样，可

以支配艺术家的意识，因为艺术创作并不是按照这些规定而进行的形式的活动；作为心灵的活动，它就必须由它本身生发，把抽象规则所无法支配的那些更丰富的内容和范围更广的个别艺术形象拿到心眼前观照。如果这种规则是明确的，它们固然也有一些实用，但是至多也只适用于艺术作品的外表方面。

b）因此，人们就完全放弃了上面所说的方向，而走到另一极端。艺术作品不是看作一种尽人皆有的活动的产品，而是看作完全是资禀特异的心灵的创作。这种心灵只消听任它的特殊天赋力量的特质，不但完全无须服从普遍规律，无须让有意识的思考渗入它的本能的创作过程，而且还应该防备这些，因为这种意识对它的创作只能发生污染和歪曲的作用。根据这个看法，人们把艺术作品看作才能或天才的产品，特别强调才能和天才的自然方面[①]。这个看法也有一部分真理，因为才能是某个别方面的能力，天才是普遍的能力，都不是人单靠自觉的活动所能得到的。关于这一点，我们将来还要更详细地讨论。

这里我们只要指出这个看法的错误方向，就是以为在艺术创作中一切对于自己的活动的意识不仅是多余的，而且是有害的。天才和才能的创作过程好象只是一种状态，或是说得更确切一点，灵感状态。据说天才有时可以由一个对象激发到这种状态，有时又可以凭意志达到这种状态，例如酒的作用也没有被人忘掉。在德国，这个看法流行于所谓“天才时代”，这是由歌德的早期诗篇开始而后又由席勒的作品推波助澜的。这两位诗人在他们的早期作

① “自然”在西文中有“天生的”意思。

品中①抛开了过去制造的一切规则，故意破坏那些规则，一切都重新开始，而成绩却远远超过了旁人。我不准备更详细讨论过去盛行的关于灵感和天才两概念以及现在还盛行的单靠灵感就可以解决一切的看法所造成的一些混乱。我们只要紧紧抓住一个真正重要的看法：那就是艺术家的才能和天才虽然确实包含有自然的因素，这种才能和天才却要靠思考，靠对创造的方式进行思索，靠实际创作中的练习和熟练技巧来培养。因为除才能和天才以外，艺术创作还有一个重要的方面，即艺术外表的工作，因为艺术作品有一个纯然是技巧的方面，很接近于手工业；这一方面在建筑和雕刻中最为重要，在图画和音乐中次之，在诗歌中又次之。这种熟练技巧不是从灵感来的，它完全要靠思索、勤勉和练习。一个艺术家必须具有这种熟练技巧，才可以驾御外在的材料，不至因为它们不听命而受到妨碍。

还不仅此，一个艺术家的地位愈高，他也就愈深刻地表现出心情和灵魂的深度，而这种心情和灵魂的深度却不是一望而知的，而是要靠艺术家沉浸到外在和内在世界里去深入探索，才能认识到。所以还是要通过**学习**，艺术家才能认识到这种内容，才能获得他运思所凭借的材料和内容。

各种艺术需要有意识地掌握内容的程度当然彼此不同。例如音乐，它所要做的只是用好象不参杂思想的那种情感的音调，去表现很游离恍惚的内在心灵的动态，所以不很需要或完全不需要意识到什么心灵性的内容。因此，音乐的才能往往在头脑空洞、心情

① 这个时代即浪漫主义的初期的"狂飚突进"时代，其中重要的作品是歌德的《葛兹·封·伯利兴根》(1773)和席勒的《强盗》(1781)。

还未很发动的幼年就已显现，甚至在心灵和生活都还没有什么经验的时候，就已达到很显著的高度；我们常看到在作曲和演奏方面都达到高度熟练的音乐家在心灵和性格方面却非常凡庸贫乏。在诗歌方面，情形却不如此。诗歌要靠内容，要靠对于人，人的深心愿望，以及鼓动人的种种力量，作出内容充实意义丰富的表现，所以理智和情绪本身都必须经过生活经验和思考的锻炼，经过丰富化和深湛化，然后天才才可以创造出成熟的，内容丰富的，完善的作品。歌德和席勒的早年作品就有些不成熟，甚至有些生硬粗野，不免令人生厌。这些早年尝试大部分简直是干燥无味的，有时是很平凡呆板的。这个事实就足以证明灵感与少年热情不可分的看法是错误的。只有当他们成熟的年龄，歌德和席勒这两位天才才替德国创造出第一流诗歌，才成为德国的民族诗人，才拿出他们的深刻的，纯正的，真正出于灵感而形式又完美的作品作为礼物送给我们德国人民。荷马也是到了老年才作出他的不朽诗篇的。

b）还有一种第三个看法也把艺术作品看作人的活动的产品。这个看法特别着重艺术作品和自然中外在现象的关系。在这方面一般人认为人的艺术作品要低于自然的产品，因为艺术作品本身没有什么情感，不是一种通体贯注着生命的东西，作为一种外在事物看，它是死的。我们通常把活的东西看得比死的东西高。我们当然应该承认：艺术作品本身没有生命，不能运动。自然界活的东西在内外一切大小部分都形成一种有机的组织，而艺术作品只是在外表才有生气的显现，至于内部却是普通的石头，木料或画布，或是象在诗里，只是用语言文字表现出来的观念。但是这外在的方面并不足以使一个作品成为美的艺术作品，只有从心灵生发的，

仍继续在心灵土壤中长着的，受过心灵洗礼的东西，只有符合心灵的创造品，才是艺术作品。艺术作品抓住事件、个别人物以及行动的转变和结局所具有的人的旨趣和精神价值，把它表现出来，这就比起原来非艺术的现实世界所能体现的，更为纯粹，也更为鲜明。因此，艺术作品比起任何未经心灵渗透的自然产品要高一层。例如一幅风景画是根据艺术家的情感和识见描绘出来的，因此，这样出自心灵的作品就要高于本来的自然风景。一切心灵性的东西都要高于自然产品。此外，艺术可以表现神圣的理想，这却是任何自然事物所不能做到的。

心灵不仅能把它的内在生活纳入艺术作品，它还能使纳入艺术作品的东西，作为一种外在事物，能具有永久性。个别的有生命的自然事物总不免转变消逝，在外形方面显得不稳定，而艺术作品却是经久的——尽管艺术作品所以真正优于自然界实在事物的并不单靠它的永久性，而且还要靠心灵所灌注给它的生气。

但是一般人还有一种反对把艺术作品摆在较高地位的看法。据说自然和它的产品都是神的作品，是按照神的美德和智慧而创造出来的，而艺术作品却只是一种凡人的作品，是用人手按照人的见识而制造出来的。这是把自然事物看作神的创造，把人的活动看作只是有限的东西，又把它们二者对立起来，这种看法是由于一种误解，以为神的活动范围只限于自然，他不是就在人身上而且凭借人来施行他的威力。我们如果想深入了解艺术的真正概念，就必须抛弃这个错误的见解，而且坚信与此相反的论点，那就是：从心灵所创造的东西，比从自然所产生和形成的东西，神还能得到更高的光荣。因为不仅人有神性，而且神性在人身上比在自然中所

取的活动形式也更高，更符合于神的本质。神就是心灵，只有在人身上，神性所由运行的媒介才具有自生自发的有意识的心灵形式，而在自然中，这种媒介却只是无意识的，感性的，外在的，这在价值上就远逊于意识。在艺术作品中，神的活动方式是和在自然现象中一模一样的，但是在艺术作品中所见出的神性，因为是从心灵产生的，却替它的存在获得了一种符合它本性的显现，至于自然界无意识的感性的客观存在却不是一种符合神性的显现形式。

c）如果把艺术作品看作人的心灵的产品，我们为着要从上文的话得出更深刻的结论，最后还要问：是什么需要使得人要创造艺术作品呢？从一方面看，艺术创造可以看成一种可有可无的偶然事件和幻想的游戏，因为艺术所要达到的目的还有其它较好的手段可以去达到，而且人也还有比艺术所能满足的更高更重要的旨趣。但是从另一方面看，艺术又好象出于一种较高尚的推动力，它所要满足的是一种较高的需要，有时甚至是最高的，绝对的需要，因为艺术是和整个时代与整个民族的一般世界观和宗教旨趣联系在一起的。关于艺术的需要不是偶然的而是绝对的这个问题，我们在这里还不能详答，因为它比我们在现阶段所能回答的较为具体。所以目前我们只能提出以下几点。

就它的形式方面①来说，艺术的普遍而绝对的需要是由于人是一种能思考的意识，这就是说，他由自己而且为自己造成他自己是什么，和一切是什么。自然界事物只是直接的，一次的，而人作为心灵却复现他自己，因为他首先作为自然物而存在，其次他还为自

① "即从一般来看，不涉及个别艺术家的愿望乃至于私人的目的。"（鲍中葵英译本注）

己而存在，观照自己，认识自己，思考自己，只有通过这种自为的存在，人才是心灵。人以两种方式获得这种对自己的意识：第一是以认识的方式，他必须在内心里意识到他自己，意识到人心中有什么在活动，有什么在动荡和起作用，观照自己，形成对于自己的观念，把思考所发见为本质的东西凝定下来，而且在从他本身召唤出来的东西和从外在世界接受过来的东西之中，都只认出他自己。其次，人还通过实践的活动来达到为自己（认识自己），因为人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发见他自己的性格在这些外在事物中复现了。人这样做，目的在于要以自由人的身分，去消除外在世界的那种顽强的疏远性，在事物的形状中他欣赏的只是他自己的外在现实①。儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的在外在事物中进行自我创造（或创造自己）。不仅对外在事物人是这样办的，就是对他自己，他自己的自然形态，他也不是听其自然，而要有意地加以改变。一切装饰打扮的动机就在此，尽管它可以是很野蛮的，丑陋的，简直毁坏形体的，甚至很有害的，例如中国妇女缠足或是穿耳穿唇之类。只有到了有教养的人，形状举止以及外表一切样式

① 外在事物的形状只是他自己实践活动的结果，所以可以看成他自己的外在现实，在这里面他可以认识到自己。

的改变才都是从精神文化出来的。

艺术表现的普遍需要所以也是理性的需要，人要把内在世界和外在世界作为对象，提升到心灵的意识面前，以便从这些对象中认识他自己。当他一方面把凡是存在的东西在内心里化成“为他自己的”(自己可以认识的)，另一方面也把这“自为的存在”实现于外在世界[①]，因而就在这种自我复现中，把存在于自己内心世界里的东西，为自己也为旁人，化成观照和认识的对象时，他就满足了上述那种心灵自由的需要。这就是人的自由理性，它就是艺术以及一切行为和知识的根本和必然的起源[②]。关于拿艺术比政治的和道德的行为，比宗教观念和科学知识，艺术所以异于它们的那种特殊需要是什么，我们待将来再讨论。

2．艺术作品作为诉之于人的感官的，从感性世界吸取源泉的作品

以上我们讨论艺术作品，专就它是人所造作的那一方面来说，现在我们要进一步来讨论第二方面：它是为人的**感官**而造作的，因此它多少要从感性世界吸取源泉。

a）这个想法引起了这样一个考虑：美的艺术用意在于引起情感，说得更确切一点，引起适合我们的那种情感，即快感。从这个

① “自为的存在”即客观世界在意识里的反映，亦即思想。把思想实现于外在世界，就是实践，也就是黑格尔所谓“自我复现”，或“自我创造”。

② 这一节的要义在证明艺术的需要是理性的，不仅是情感的。艺术对于认识和实践的意义在这里很明确地指出来了。可以参较马克思、恩格斯和毛主席关于认识与实践所说的话。

观点出发，人们把关于美的艺术的研究变为关于情感的研究，并且追问：哪些情感才是艺术所应该引起的，例如恐惧和哀怜；这些情感怎么能成为快感？例如看到灾祸怎么能使人满意？特别是从摩西·曼德尔生①以来，这种想法就已流行，人们在曼德尔生的著作里就可以找到许多这样的论调。但是这种研究是走不到多远的，因为情感是心灵中的不确定的模糊隐约的部分；所感到的情感只是蒙在一种最抽象的个人的主观感觉里，因此情感之中的分别也只是很抽象的，而不是事物本身的分别。例如恐惧，焦急，忧虑和惊惶都是同一类型的情感所现的各种变化，一部分只是深浅程度的差别，一部分只是无关内容的形式上的差别。例如在恐惧里，现前有一种事物是当事人所感到兴趣的，但是同时他看到有一种反面的东西临近了，势将消灭那个事物，于是他立刻发见他的兴趣和否定他的主观愿望的那个反面的东西混在一起。这种恐惧，单就它本身来说，却不是取决于某一定内容的，极不同的乃至极相反的内容都可以引起恐惧。情感就它本身来说，纯粹是主观感动的一种空洞的形式。诚然，这种形式有时本身可以是很复杂的，例如希望，哀伤，欢乐和欣慰；有时这些复杂的情感可以涉及种种不同的内容，例如正义感，道德的情感，崇高的宗教情感等等；但是这种内容尽管出现于不同形式的情感，它的基本的确定的性质却不因此就显现出来，仍然仅仅是我的一种主观感动，在这主观感动里面，具体的内容消逝了，就象跻在最抽象的圆里一样②。因此，关于艺术

① 摩西·曼德尔生（Moses Mendelssohn，1729—1786），德国犹太籍哲学家，莱辛的朋友。

② “我的私人情感比作一个小圆，道德，正义等等可以在这小圆里存在，但是没有地位可以显出它们的性质。情感不是可以下定义的。”（鲍申葵英译本注）

所引起或应引起的情感的研究就停留在不明确的状态，只是一种抽象研究，把真正的内容和它的具体本质和概念都抛开了。因为关于情感的思索只满足于观察主观感动及其特点，不能深入研究所应研究的对象，即艺术作品，而在研究所应研究的对象时，也就必得抛开单纯的主观状态及其情境。在情感里，这种空洞的主观状态不仅是被保持住，而且被摆在主要的地位，所以人们很乐意发生情感。因此，这种研究不免由于它的不明确和空洞而使人厌倦，由于它注意琐屑的主观方面的特点而令人嫌恶。

b）艺术作品之所以为艺术作品，既然不在它一般能引起情感（因为这个目的是艺术作品和雄辩术、历史写作、宗教宣扬等等所共同的，没有什么区别），而在它是美的，所以过去就有些人想到替美找出一种特别的审美的情感，还要找出一种特别的审美的感官。后来不久人们就看出：这样一种感官并不是生来就很确定的盲目的本能，单靠这本能是不能辨别出美的。所以人们又说这种审美的感官需要文化修养，把这种有修养的美感叫做趣味或鉴赏力，这种鉴赏力虽然要借修养才能了解美，发见美，却仍应是直接的情感①。我们在上文已谈到尽管抽象的理论怎样设法培养这种鉴赏的感官，而这种感官却还是外表的和片面的。在这种鉴赏感官说流行的时代，批评在普遍原则上既有缺点，而对个别艺术作品所作的具体批评，其目的与其说是要从原则上证明一个更明确的判断——当时还没有这种条件——还不如说是要提高一般鉴赏力的修养。因此，这种鉴赏力的修养也还是停留在不明确的状态，只忙于通过思考去把情感作为审美的感官来培养，以为无论何时何地，

① 直接的情感，对象直接引起的情感，如修养发生作用，那便是间接的。

只要有美存在，就可以凭这审美的感官去直接发见它。但是事物的深刻方面却仍不是单凭这种鉴赏力所能察觉的，因为要察觉这种深刻方面所需要的不仅是感觉和抽象思考，而是完整的理性和坚实活泼的心灵，而当时的鉴赏力只涉及外在的浮面，各种情感也只在这种外在的浮面上活动，片面的规箴在这上面也就行得通。因此，所谓好的鉴赏力一碰到艺术的较深刻的效果就张惶失措，一遇到真正重要的东西成为问题的关键，而外表的次要的东西消失的时候，就哑口无言了。因为一遇到伟大心灵的深刻的情绪和激动显示出来的时候，我们就无暇计较鉴赏力所分辨出的细微分别和琐屑细节了；鉴赏力就会觉得天才远远越过了这种范围，在这天才威力的面前，自惭形秽，往后退缩，不知所措了。

c）因此，人们又改变看法了，在艺术作品研究中不只注意鉴赏力的培养和说明鉴赏力本身了，凭借鉴赏力的艺术批评家的地位就被**艺术学者**取而代之了。我们前已说过，艺术学问的积极方面，就其对于一件艺术作品的全部个别特点①须有深刻的认识而言，对于艺术研究确是必要的。因为艺术作品在本质上既是物质的个别的，基本上是从多种多样的特殊条件产生出来的，特别是产生的时间和地点，艺术家的特有的个性，更重要的是那门艺术在当时所已达到的技巧修养。为着对于一件艺术作品有明确的深刻的认识乃至于能欣赏，所有这些方面都是必须考虑到的。艺术学问主要地就要研究这些方面，它在这些方面的成就是应该以感激的心情去接受的。但是这种学问尽管应该看作基本的东西，却还不

① “艺术作品的一切积极的方面或关系，例如时代，阶段，艺术家生平等等。”（鲍申葵英译本注）

应看作心灵对一个艺术作品以至对一般艺术的唯一的乃至最重要的因素。因为就它的缺点来说，这种学问可能停留在仅仅是对外表方面的认识，例如技巧的和历史的细节等等，而对于艺术作品的真正性质则只有模糊的认识，甚或毫无所知；它甚至可以低估较深刻的研究的价值，以为它比不上一些纯粹关于事实的、技巧的和历史的知识。但是尽管如此，如果艺术学问走的路是正确的，它至少要有明确的根据，见闻，以及有见识的判断，用来对于一件艺术作品的各个不同的，尽管有些是外表的方面，作较精确的分析和适当的评价。

d）艺术作品作为感性对象，它和作为感觉主体的人有一个基本的关系，上述研究方式就是从这个关系方面来看。关于这种研究方式我们已经作了一些说明，现在我们要研究这一方面对艺术本身的更基本的关系，这可以分为两部分：（i）一部分就艺术作为对象来看，（ii）一部分就艺术家的主观方面的情形，例如他的天才、才能等等来看。凡是只有从对于艺术的普遍概念的认识才能推演出来的东西，我们现在还不能涉及，因为我们目前还不是真正站在科学的基础上，还刚达到仅就外表来思考的范围。

d1）艺术作品当然是诉之于感性掌握的。它是诉之于外来的或内部的感觉，诉之于感性的知觉和想象的，正如我们周围的外在自然，或是我们自己的内在的情感生活诉之于感性知觉和想象那样。比方说，就连一篇演说也可以诉之于感性的想象和情感。尽管如此，艺术作品却不仅是作为感性对象，只诉之于感性掌握的，它一方面是感性的，另一方面却基本上是诉之于心灵的，心灵也受它感动，从它得到某种满足。

艺术作品诉之于心灵这个道理，可以说明它决不是一种自然产品，不是按照它的自然方面而具有自然的生命①，不管我们把自然产品看作比仅仅是一件艺术品的东西（人们用这种鄙夷的口气称呼艺术作品)较高还是较低。

艺术作品中的感性因素之所以有权存在，只是因为它是为人类心灵而存在的，并不是仅仅因为它是感性的东西而就有独立的存在②。

如果我们更仔细地研究一下感性的东西是怎样为人而存在的，我们就会发见感性的东西对于心灵可以有以下各种不同的关系。

d1a）最低级的而且最不适合心灵特色的掌握方式就是单纯的感性掌握。这种掌握首先只是单纯的看，单纯的听，单纯的触之类，就象在精神紧张的时候，走来走去，心里什么也不想，在这里听一听，在那里看一看，如此等等活动对于许多人通常是一种娱乐。但是心灵并不停留于只凭视听去从外在事物得到单纯的感性掌握，还要使这些事物成为心灵内在本性的对象，这心灵内在本性于是被迫以相应的感性形式，在这些事物里实现它自己，换句话说，使它自己以欲望的身分和这些事物发生关系。在这种对外在世界起欲望的关系之中，人是以感性的个别事物的身分去对待本身也是个别事物的外在对象，他不是以思考者的身分，用普遍观念来对待这些外在事物，而是按照自己的个别的冲动和兴趣去对待本身

① 艺术作品的自然方面就是雕像用的石头，绘画用的颜色线条之类媒介。一座雕像不是按照它所用的石头的性质而具有石头的那种自然生命。

② 例如雕像所呈现的人形是感性因素，这人形有权存在，是因为它是一件艺术作品而不是因为它真正是一个人。

也是个别的对象，用它们来维持自己，利用它们，吃掉它们，牺牲它们来满足自己。在这种消极的关系之中，欲望所需要的不仅是外在事物的外形，而是它们本身的感性的具体存在。欲望所要利用的木材或是所要吃的动物如果仅是画出来的，对欲望就不会有用。同理，欲望也不可能让对象自由存在，因为欲望的冲动就是要消灭外在事物的独立存在和自由，要表明这些事物之所以在那里，就是为着被消灭被利用的。但是同时主体（人）自己既然被欲望的一些个别的窄狭的庸俗的兴趣所束缚，他本身也不是自由的，因为他不是根据他的意志中本质应有的普遍性和理性来决定自己的欲望。其次，就他对外在世界的关系来看，他也是不自由的，因为欲望基本上是被事物决定的，与事物发生关系的[1]。

人对艺术作品的关系却不是这种欲望的关系。他让艺术作品作为对象而自由独立存在，对它不起欲望，把它只作为心灵的认识方面的对象。因此，艺术作品尽管有感性的存在，却没有感性的具体存在，没有自然生命；它也不应该停留在这种水平上，因为它只应满足心灵的旨趣，必然要排除一切欲望。从此可知，从实践欲望出发的人为什么把有机界和无机界中可以利用的自然事物看得比艺术作品较高，因为艺术作品是不能供欲望利用的，而是满足心灵的其它方面要求的。

d1b）外在现实对于心灵还可以有第二种关系，和个别的感性观照与实践欲望是相对立的，那就是它对于理智的纯粹的认识性

① 在这段里，黑格尔指出人对外在事物的最低级的感性关系是欲望的关系。人按照他的本能需要，要消灭或利用外在事物来维持生命。在这种关系中，外在事物丧失了它的存在和自由，而人本身受欲望驱遣，也是不自由的。下段说明人对艺术作品的关系不如此。

的关系。对事物的认识性的观照并无意要消灭事物的个体或是从事物得到感官的满足，或是利用它们来维持自己的生命，而是要学会认识事物的普遍性，找出它们的本质和规律，理解它们的概念。因此，这种认识性的兴趣让个别事物依旧存在，不管它们的感性方面的特殊细节，因为这些并不是理智所要寻求的。理性的理智并不象欲望那样只属于单纯的个别主体，而是属于既是个别的而又含有普遍性的主体。人在按照这种普遍性对事物发生关系时，那就是他的普遍的理性在设法在自然中找到它自己，从而把事物的内在本质重新显示出来①，感性存在虽然是根据这种内在本质，却不能把它直接显示出来。这种认识性的兴趣就是靠**科学**的工作来满足的，就它的这种科学形式来说，它与艺术很少有共同处，正如艺术与对普通事物的单纯实践性的欲望冲动很少有共同处一样。科学固然也可以从个别的感性事物出发，对于个别事物如何以它的特殊颜色、形状、大小等等直接呈现出来，先获得一个观念。但是这种孤立的感性事物，就其为孤立的感性事物而言，对心灵就没有进一步的关系，因为理智所探求的是对象的普遍性，规律，思想和概念，所以它不仅把个别事物丢在后面，而且把它转化为内在的，从一个感性的具体的东西转化为一种抽象的思考的东西，这就是把它转化为和感性现象根本不同的东西。艺术的兴趣和科学不同，它不这样做。正如艺术作品借颜色、形状、声音等方面直接的感性的个别定性，显现为外在对象一样，艺术观照也不离开它所直

① 人以个别主体的身分对事物起欲望，他所希求的不是人人都希求的，没有普遍性；人以普遍主体（有理性的主体）的身分认识事物的普遍性，他所认识的是人人可以认识的，有普遍性。认识到事物的普遍性，就是认识到它们的理性或内在本质，就是理性在事物中找到它自己，找到了就把它显示出来。

接接触的对象，不去把对象作为普遍概念来理解，象科学那样。

由此可知，艺术兴趣和欲望的实践兴趣之所以不同，在于艺术兴趣让它的对象自由独立存在，而欲望却要把它转化为适合自己的用途，以至于毁灭它；另一方面，艺术观照和科学理智的认识性的探讨之所以不同，在于艺术对于对象的个体存在感到兴趣，不把它转化为普遍的思想和概念。

dlc）从此可知：艺术作品固然要用感性事物，但是这种感性事物只应以它们的外表或外形显现出来。因为心灵在艺术作品中的感性事物之中所要寻找的既不是物体的具体物质，即欲望所要求的那种经验性的内充实而外有体积的有机体，也不是普遍性的纯然观念性的思想，而是感性事物现形的显现（外形），这显现虽仍是感性的，却不应还是单纯的物质。因此，艺术作品中的感性事物，比起自然物的直接存在，是被提升了一层，成为纯粹的显现（外形）；艺术作品所处的地位是介乎直接的感性事物与观念性的思想之间的。它还不是纯粹的思想，但是尽管它还是感性的，它却不复是单纯的物质存在，象石头、植物和有机生命那样。艺术作品中的感性事物本身就同时是一种观念性的东西，但是它又不象思想的那种观念性，因为它还作为外在事物而呈现出来。如果心灵让对象自由存在，不去深入探索它的内在本质（这样做，对象对于心灵就完全失其为个别外在的东西了），感性事物的这种显现（外形）就会以形色声音等等面貌从外面现给心灵看。因此，艺术的感性事物只涉及视听两个认识性的感觉，至于嗅觉，味觉和触觉则完全与艺术欣赏无关。因为嗅觉、味觉和触觉只涉及单纯的物质和它的可直接用感官接触的性质，例如嗅觉只涉及空气中飞扬的物质，味

觉只涉及溶解的物质，触觉只涉及冷热平滑等等性质。因此，这三种感觉与艺术品无关，艺术品应保持它的实际独立存在，不能与主体只发生单纯的感官关系。这三种感觉的快感并不起于艺术的美。从艺术的感性方面来说，它有意要造出只是一种由形状、声音和意象所组成的阴影世界，我们却不能因此就说，在创造艺术作品之中，人由于他的无能和局限性，才只会表现出感性事物的外表，只会拿出一种示意图。在艺术里，这些感性的形状和声音之所以呈现出来，并不只是为着它们本身或是它们直接现于感官的那种模样、形状，而是为着要用那种模样去满足更高的心灵的旨趣，因为它们有力量从人的心灵深处唤起反应和回响。这样，在艺术里，感性的东西是经过**心灵化**了，而**心灵的东西**也借感性化而显现出来了。

d2）因此，只有通过心灵而且由心灵的创造活动产生出来，艺术作品才成其为艺术作品。这就引起另一个有待解答的问题：艺术所必需的感性因素在作为创造主体的艺术家身上怎样发挥作用呢？这种创造，就其为主体活动而言，正是包括我们已经发见客观存在于艺术作品的那些定性；它必须是一种心灵的活动，而这种心灵的活动又必须同时具有感性和直接性的因素。它一方面既不是单纯的机械工作，例如单凭感觉的熟练手腕所达到的那种漫不经心的轻巧操作，或是按照学来的规矩所达到的那种熟练动作，另一方面它也不是从感性事物转到抽象观念和思想，完全运用纯粹思考的那种科学创造。在艺术创造里，心灵的方面和感性的方面必须统一起来。拿诗的创作为例来说，人们可以把所要表现的材料先按散文的方式想好，然后在这上面附加一些意象和韵脚，结果这

些意象就好象是挂在抽象思想上的一些装饰品。这种办法只能产生很坏的诗，因为本来只有统一起来才可以在艺术创造中发生效用的两种活动，在这里却拆散为两种分立的活动了。真正的创造就是艺术想象的活动。这种活动就是理性的因素，就其为心灵的活动而言，它只有在积极企图涌现于意识时才算存在，但是要把它所含的意蕴呈现给意识，却非取感性形式不可。所以这种活动具有心灵性的内容（意蕴）[1]，但是却把这种内容放在感性形式里，因为这种内容（意蕴）只有放在感性形式里，才可以被人认识。这可以拿这样一个人的情形来作譬喻。这人很有生活经验，也很聪明伶俐。尽管他完全了解生活的要素是什么，使人与人团结在一起的是什么，驱遣人的是什么，人有什么内在的力量，但是他自己既没有把这类内容了解成为普遍的规律，也不会用普遍思想形式把它解释给旁人听，而总是要借真实的或是假造的个别事例以及适当的例证，才能把他所意识到的东西说清楚，让自己和旁人知道；在他的观念里一切东西都须形成有一定时间和地点的具体的意象，所以不能没有名称和其它一切外在的情况。但是这种方式的想象只是追忆已往生活过的情境和经历过的事物，而它本身并不是创造性的。这种记忆把发生过的个别事故的外貌以及一切相关的情境都保持住，并且可以重新回想起来，但是不能把普遍性显示出来。艺术家的创造的想象却不如此，它是一个伟大心灵和伟大胸襟的想象，它用图画般的明确的感性表象去了解和创造观念和

---

[1] 德文 Gehalt 和 Inhalt 都有"内容"的意思，所以英译和俄译一律作"内容"，但 Inhalt 所指的内容比 Gehalt 所指的较具体，Gehalt 有"意蕴"的意思，因译"内容（意蕴）"，以别于 Inhalt（"内容"）。它所指的就是艺术作品的主题思想，黑格尔往往把它叫做"有实体性的东西"、"普遍力量"、"神性"等等，详见第三章。

形象，显示出人类的最深刻最普遍的旨趣。从此可知，这种想象，从一方面看，当然要靠天生资禀，要靠才能，因为它的创造方式要用感性的媒介。我们固然也常提到科学的"才能"，但是科学只需要普遍的思考能力，这种思考能力不象想象那样运用天生的本领，而是要抛开一切天生本领的活动，所以我们可以说，天生资禀意义的科学才能并不存在。想象却不然，它有一种本能式的创造力，因为艺术作品的基本特质，即形象鲜明性和感官性，必须与艺术家主体方面的天生气质和天生冲动的形式相适应，这些特质是以无意识的方式起作用的，所以必然要靠人类天生资禀来掌握。才能和天才当然也并不是全靠天生资禀组成的，实际上艺术创造同时也是运用智力的自觉的活动，但是这种智力却必须含有天生的善于创造画境和形象的本领。因此，虽然几乎每一个人都可能在某种艺术上达到一定的水平，但是要想超过这个水平——这其实只是艺术的真正的起点——较高的天生艺术才能却是必要的。

作为天生资禀，这种才能大半早在年轻的时代就显现出来，它在主体身上表现为一种骚动不宁的心情，使得他要凭借某一种感性材料，来鼓足干劲，创造形象，并且抓住这种表现和传达的方式作为他的唯一的或最适合的方式。而这种早熟的，在一定程度上不费力的技巧熟练也是一种天生才能的标志。对于一个雕刻家，一切都转化为形象，他马上就抓住石膏把它雕塑出来。一般说来，有这种才能的人一遇到心中有什么观念，有什么在感发他，鼓动他，他就会马上把它化为一个形象，一幅素描，一曲乐调或是一首诗。

d3）第三，艺术内容在某种意义上也终于是从感性事物，从自

然，取来的；或则说，纵使内容是心灵性的，这种心灵性的东西（例如人与人的关系）也必须借外在现实中的形象，才能掌握住，才能表现出来。

3. 艺术的目的

现在还有一个问题：人们在创造这种内容并且把它纳入艺术形式时，他抱有怎样的旨趣或目的呢？这就是我们对于艺术作品所提出的第三个观点，对这方面的仔细讨论就会终于使我们能转到艺术的真正概念本身。

如果我们看一看关于这方面的普通见解，就会想到下面的这个流行的看法：

a）摹仿自然说

按照这个看法，艺术的基本目的就在摹仿，而所谓摹仿就是完全按照本来的自然形状来复写，这种酷肖自然的表象如果成功，据说就可以完全令人满意。

a）这个定义首先只提到一个纯是形式的目的，就是由人把原已在外在世界里存在的东西，按其本来面貌，就他所用媒介所可能达到的程度，再复制一遍。

a1）这种复制可以说是多余的，因为图画、戏剧等等用摹仿所表现出来的东西——例如动物、自然风景、人的生活事件之类——在我们的园子里、房子里或是远近熟习的地方都是原来已经存在着的。

a2）要仔细地看一看，这种多余的费力也可以看成一种冒昧的游戏，因为它总是要落在自然后面。艺术在所用的媒介方面是有局限性的，它只能产生片面的幻相，比方说，只能把现实的外形提供给某一种感官。而且如果艺术的形式方面的目的只在单纯的摹仿，它实际所给人的就不是真实生活情况而是生活的冒充。所以土耳其人——因为他们是穆罕默德信徒——不准有图画和人物画像之类。哲姆士·布鲁斯[1]到阿比西尼亚游历的时候，拿一幅画的鱼给一个土耳其人看，那人首先大为惊讶，不久就问"到了最后审判的日子，如果这条鱼站起来控诉你，说'你替我造了尸体，却没有给我一个活的灵魂'，那时你准备怎样替自己辩护呢？"根据伊斯兰教圣经外书所传的，先知者穆罕默德本人听到娥米·哈比巴和娥米·塞尔玛两位妇人谈述爱提阿庇亚教堂里的图画之后，就向她们说，"这些图画到了最后审判的日子会起来控诉创作它们的人。"完全使人误信以为真的摹仿确实是有例证可举的。宙克什斯[2]画的葡萄从古到今都被公认为艺术的胜利，同时也被公认为摹仿自然原则的胜利，因为真有活的鸽子啄食这些画的葡萄。除掉这个古老的例子，我们还可以引一个新近的例子：毕特涅[3]的猴子把洛色尔的《昆虫乐趣》一书中画的甲壳虫咬成碎片。猴子的主人看到他的珍本书籍这样遭到损坏，却没有惩罚它，因为这足以证明插图的精工。这些以及其它类似的例证可以马上使我们想到：

---

① 哲姆士·布鲁斯（James Bruce，1730—1794），英国探险家，著有《尼罗河穷源记》。

② 宙克什斯（Zeuxis），纪元前四世纪希腊大画家。

③ 毕特涅（Büttner，1716—1801），德国昆虫学家；洛色尔（Rösel，1705—1759），德国昆虫学家，著有《昆虫乐趣》，以插图著名。

这种连鸽子、猴子也欺骗到的艺术作品值不得赞赏，而那些只会把这样庸俗的效果捧为艺术最高成就，认为这样就可以抬高艺术的人都理应受到谴责。总之，我们应该说：靠单纯的摹仿，艺术总不能和自然竞争，它和自然竞争，那就象一只小虫爬着去追大象。

a3）仿本既然经常比不上自然的蓝本，艺术要造出逼肖自然的东西来，那就只可供娱乐了。人们用自己的工作，熟练技巧和勤勉去复制原已存在的东西，固然也可借此得到一些乐趣。但是仿本愈酷肖自然的蓝本，这种乐趣和惊赏也就愈稀薄，愈冷淡，甚至于变成腻味和嫌厌。有人说得很俏皮，有些画像逼真得讨人嫌。关于这种单纯从摹仿得来的快感，康德还举了这样一个例子：'我们对于摹仿夜莺的歌声完全逼真的人——确有这样的人——很快地就感到腻味；因为一发见唱的是人，这种歌声马上就显得讨厌。我们在那里面所认识到的既不是自然的自由流露，又不是艺术作品，而只是一种巧戏法；我们绝不指望人的自由创造力就产生这样一种音乐，这种音乐，例如夜莺的歌声，只有在从莺自己的生命源泉中不在意地自然流露出来，而同时又酷似人的情感的声音时，才能使人感到兴趣。一般地说，摹仿的熟练所生的乐趣总是有限的，对于人来说，从自己所创造的东西得到乐趣，就比较更适合于人的身分。就这个意义说，每一件微细的技术品的发明在价值上也要比摹仿高，一个人发明了斧头钉子之类的东西，比起做了一个摹仿的巧戏法，也应该更值得骄傲。这种在摹仿上争一技之长的勾当就好比一个人学会百无一失地把豆粒掷过小孔的那种把戏。这人有一次在亚历山大面前献技，亚历山大为了酬劳他的这种空洞无用的把戏，就赏了他一斗豆子。

b）还有一层，摹仿原则既然纯粹是形式的，如果把它看作目的，它里面就无所谓客观的美了。因为既以摹仿为目的，问题就不在于所应摹仿的东西有怎样的性质，而在于它摹仿得是否正确。美的对象和内容就被看成毫不重要了。如果人们还可以就动物、人、地点、行动、性格等等作美丑的分别，那么，按照摹仿原则，这种分别就是一种与艺术本身无关的分别，因为对于艺术，人们只留下抽象的摹仿一个原则。因此，在选择对象并就对象分别美丑时，由于缺乏一个标准，可以适用于自然的无穷形式，主观趣味就成为最后的标准了，这种主观趣味的标准是既不能定为规律，又不能容许争辩的。事实上如果人们按照他们的趣味，从他们所认为美或丑，认为值得艺术摹仿的东西之中，去选择表现的对象，那么，整个自然界就无须什么挑选，就没有什么东西找不到一个爱好者。人们之中往往有这种情形，所以假如不能说每个丈夫都觉得他的妻子美，至少可以说每个未婚夫都觉得他的未婚妻美，而且世上只有她美；关于这种美的主观趣味是没有严密规则的，这对于男女双方可以说都是巧运。如果我们丢开个别的人和他们的偶然性的兴趣，推广一点去看看各民族的趣味，我们也会发见差别和对立是很大的。我们常听人说，一个欧洲美人不会叫一个中国人乃至非洲霍腾套特族人喜爱，因为中国人的美的概念和黑人的不同，而黑人的美的概念和欧洲人的又不同，如此等等。如果我们看一看欧洲以外各民族的艺术作品，例如他们的神像，这些都是作为崇高的值得崇拜的东西由他们想象出来的，而对于我们却会是最凶恶的偶像。他们的音乐在我们听来会是最可怕的噪音，反之，我们的雕刻、图画和音乐在他们看来也会是无意义的或是丑陋的。

c）如果我们不承认艺术有一个客观的原则，如果美仍然要借个人主观趣味来决定，我们不久就会发见，即使从艺术本身来看，摹仿自然虽然象是一个普遍的原则而且是许多伟大权威人士拥护的原则，却至少是不能就它的这样一般的完全抽象的形式来接受的。因为我们如果看一看各门艺术，我们就会发见绘画和雕刻所表现的对象虽然象是逼肖自然的或是基本上是从自然假借来的，而建筑（这也属于美的艺术）和诗却都很难看作自然的摹仿，因为这两种艺术都不限于单纯的描写。无论如何，如果我们坚持这个摹仿观点也适用于建筑和诗，我们就势必绕些大弯路，替这个原则定出各色各样的条件，说在某些条件下它才适用，于是所谓摹仿的真实就至少要变成或然的。谈到或然，我们在判定什么是或然的和什么不是或然的时候，还是要遇到很大的困难，而且还不仅此，人们总不愿而且也不能把一切完全随意任性的、想象的虚构都从诗里排除出去。

因此，艺术的目的一定不在对现实的单纯的形式的摹仿，这种摹仿在一切情况下都只能产生技巧方面的巧戏法，而不能产生艺术作品。艺术作品当然也要靠自然形状为它的一种基本要素，因为它要用外在形状来表现，也就是要用自然现象来表现。例如绘画，一个重要的功夫就在充分认识到而且精确地摹仿出各种颜色中的相互关系、光线效果、返光等等，乃至于对象形状的极细微的分别。就是在绘画这方面，特别是在近代，自然摹仿和逼肖自然的原则又普遍流行起来了，其目的在于把这门堕落成为软弱模糊的艺术引回到自然界的生动和明确，或则说，在于提倡自然界中的整齐，直截了当，以及融贯那些特点，借以摆脱艺术所已陷入的迷途，

就是那种既不艺术又不自然的纯粹任意的装腔作势和死守陈规。应该承认，这种企图有它的正确的一方面，但是它所要求的逼肖自然，就其本身来说，并不是艺术基础中首要的东西。所以尽管自然现实的外在形态也是艺术的一个基本因素，我们却仍不能把逼肖自然作为艺术的标准，也不能把对外在现象的单纯摹仿作为艺术的目的。

b）激发情绪说

因此，须进一步追问：艺术的内容究竟是什么？为什么目的要把这内容表现出来？这里我们就想到一种流行的见解，以为艺术的任务和目的就在把一切在人类心灵中占地位的东西都拿来提供给我们的感觉、情感和灵感。据说艺术应该在我们身上实现“凡是属于人的东西对我都不生疏”那句格言①。因此艺术的目的就被规定为：唤醒各种本来睡着的情绪、愿望和情欲，使它们再活跃起来；把心填满；使一切有教养的或是无教养的人都能深切感受到凡是人在内心最深处和最隐秘处所能体验和创造的东西，凡是可以感动和激发人心的最深处无数潜在力量的东西，凡是心灵中可以满足情感和观照的那些重要的高尚的思想和观念，例如尊严、永恒和真实那些高贵的品质；并且还要使不幸和灾难、邪恶和罪行成为可理解的；使人深刻地认识到邪恶、罪过以及快乐幸福的内在本质；最后还要使想象在制造形象的悠闲自得的游戏中来去自如，在赏心娱目的观照和情绪中尽情欢乐。艺术据说应该掌握这四方八

---

① 拉丁成语，出于喜剧家普洛图斯，是一句著名的人道主义的信条。

面的丰富的内容，一方面为着要弥补我们对客观存在的自然经验，另一方面也为着要普遍激发上文说过的那些情绪，使得我们对人生经验不至无动于中，而是对一切现象都有灵敏的感受力。但是这种情绪的激发不是通过现实现象本身，而是通过现实现象的外形，这就是通过艺术所用以代替现实世界的幻相作品。通过艺术的外形来产生幻相之所以可能，是由于一切现实必须借知觉和观念才可以达到人的脑里，此外就无法浸润到人的情感和意志里。这过程可以有两种情形：或是由直接外在现实本身引起人的注意，或是通过另一个途径，就是通过包括而且表现这种现实内容的图画、符号和观念，来引起人的注意。人能够把本来不实在的东西想象成为好象是实在的。因此，使我们认识到一种情境、一种关系或任何一种生活内容的东西是外在现实本身，还只是它的外形，对于我们的情绪来说，这两种途径都是一样的，都可以按照内容的性质使我们忧，使我们喜，使我们感动或震惊，使我们亲历身受愤怒、痛恨、哀怜、焦急、恐惧、爱、敬、惊赞、荣誉之类的情绪和热情。

按照上述见解，一切情感的激发，心灵对每种生活内容的体验，通过一种只是幻相的外在对象来引起这一切内在的激动，就是艺术所特有的巨大威力。

但是依这样看，艺术拿来感动心灵的东西就可好可坏，既可以强化心灵，把人引到最高尚的方向，也可以弱化心灵，把人引到最淫荡最自私的情欲，所以上述见解替艺术所规定的任务仍然完全是形式的，艺术还是没有一个确定的目的，对一切可能的内容和意蕴就只能提供一种空洞的形式。

c）更高的实体性①的目的说

艺术确实也有这个形式的方面，这就是说，它确实能把一切可能的材料都穿上艺术的外衣，呈现给知觉和情感，就象推理的思考也可以运用一切可能的对象和行动方式，替它们找到根据和理由。但是这种内容的复杂性马上就使我们看出：艺术所应激发或巩固的各种不同的情感和观念不免彼此交叉，互相矛盾，乃至于互相抵消。从这方面去看，艺术愈唤起彼此对立的情绪，它也就愈扩大各种情绪和情欲彼此之间的矛盾，把人弄得如醉如癫，昏头转向，或是就象思辨一样，使人陷入诡辩和怀疑主义里去。因此，这种材料的复杂性本身就逼得我们不能满足于上述那样的形式的②定义，因为理性在深入到这种五花八门的复杂内容时，不免要求从这些互相矛盾的因素中找出一个更高更普遍的目的，并且知道怎样去实现这个目的。正如人们也说社会和国家的目的在于使一切人类的潜能以及一切个人的能力在一切方面和一切方向都可以得到发展和表现。但是这种形式的看法不久就会引起这样的疑问：有什么统一体能把这些复杂的构造集中起来呢？它们应该有怎样的单一的目的作为它们的基本的概念和最终的目的呢？艺术的概念正如国家的概念一样，既需要有一个为各个别方面所共同的目的，又需要有一个较高的实体性的目的。

谈到这样实体性的目的，人们首先就会想到一个看法，就是以

① “实体”（Substang）即推动人物行动的普遍的力量或理想，参看下文252页注①。

② “‘形式的’在这里如同平常一样，意指空洞的或一般的，不考虑到形式所依附的内容多么复杂。”（鲍申葵英译本注）

为艺术有能力也有责任去缓和情欲的粗野性。

a）关于这第一个看法，要解决的问题是：艺术有哪一种特性，使它能够消除粗野性，驯伏并且涵养冲动、愿望和情欲呢？粗野性的根源在于情欲一般是完全自私的，一纵即发，不顾一切，只顾自己得到满足。情欲愈专注，愈狭隘，愈占领着整个的人，它也就愈粗野蛮横，使得当事人失去控制，没有能力把本有普遍人性的自己和这强烈的情欲分开，意识不到自己是一个具有普遍人性的人。在这种情形之下，当事人往往说，"情欲比我自己还更强有力"，从这句话虽然可以看出在他的意识里抽象的"我"是和那个情欲分开来了，但是这只是形式地分开，因为这种分开只不过表明：作为有普遍人性的"我"毫没有力量抵抗那情欲的势力。所以情欲的粗野性就在于作为有普遍人性的"我"和情欲的狭隘内容合而为一，以至当事人除掉为满足那种特殊情欲以外，不再能行使意志。艺术对于情欲的这种粗野性和未经驯服的暴力首先就起着缓和的作用，因为艺术把当事人在这种情况下所感所行化为意象摆在他面前，使他可以看到。尽管艺术仅限于把情欲的图形摆在当事人面前，让他观照，尽管那图形是奉承他的，那里面也还是有一种缓和的力量，至少是它使当事人因此意识到他不借这种图形就意识不到的他自己的直接存在①。他因此就观察到他的冲动和意向，本来这些冲动和意向驱遣着他，使他无暇反省，现在他已经看到它们作为外在对象和自己对立，因而获得了自由，不再受它们控制了。因为这个缘故，艺术家常遇到这样情形：他感到苦痛，但是由于把苦痛表现为形象，他的情绪的强度就缓和了，减弱了。甚至在眼泪里也藏

① 直接存在，没有自意识的生活，指情欲中的生活。

着一种安慰；当事人原来沉没在苦痛里，苦痛完全占领了他，现在他至少可以把原来只在内心里直接感受的情感表现出来。如果用文字、图画、声音和形象把内心的感受表达出来，缓和的作用就会更大。因此，有一个很好的老风俗，在丧葬的时候雇用一些代哭丧的妇人，以便把痛苦显现为外在形象，可以观照。旁人对他表示同情，也可以把当事人的苦痛的内容摆在他面前，使他重复地省察和思索，因此苦痛也就缓和下去了。所以自古以来，尽量哭出来和说出来都被看成解除愁苦的沉重负担或是至少是暂时宽慰心胸的一种办法。情欲的力量之所以能缓和，一般是由于当事人解脱了某一种情感的束缚 意识到它是一种外在于他的东西（对象），他对它现在转到一种**观念性**的关系①。艺术通过它的表象，尽管它还是在感性世界的范围里，却可以使人解脱感性的威力。当然，人们常爱说：人应与自然契合成为一体。但是就它的抽象意义来说，这种契合一体只是粗野性和野蛮性，而艺术替人把这契合一体拆开，这样，它就用慈祥的手替人解去自然的束缚。人对艺术品的专心致志纯粹是认识性的，因此尽管艺术首先只培养人注意所表现的形象，后来却进一步培养人注意那些形象的意义，培养他拿它们和其它内容作比较，就它们作全盘考虑以及认识全盘考虑时可采取的各种观点的能力。

b）与上述特征密切联系的还有一个第二种特征，被人看作艺术的实体性的目的，那就是情欲的**净化**，教训和**道德上**的进益。因为艺术应约束粗野性和涵养情欲那个特征还完全是抽象的，普泛

① 情感在当事人的心里成了一种观念，所以失去原来的热辣性，对于艺术功用的这种看法基本上就是尼采和叔本华的看法。

的，这种教养究竟有什么明确的形式和实体性的目的也就成为还待解决的问题。

b1）这个净化情欲说[1]和前一个缓和欲望说固然有同样的缺点，但是它至少更突出地表明艺术的表现需要一个标准来衡量它是否有价值。这个标准就在艺术表现能否在情欲中把纯与不纯的部分分别开来。因此，这个标准需要有一种能起净化作用的内容，产生净化效果既然看作艺术的实体性的目的，这产生净化效果的内容究竟有什么普遍性和实体，也就应该被人认识到才行。

b2）因此，人们常说艺术的目的在教训。这样就有两方面的看法：从一方面看，艺术的特征在于情绪的激动以及这种激动——纵使是恐惧、哀怜、苦痛和震惊等的激动——所产生的满足，这就是在于情绪和情欲的满足，也就是说，在于对艺术品及其表现和效果所引起的快慰和欣赏；但是从另一方面看，这种目的据说却只有在教训，在“有教训意义的寓言”，在艺术作品对人所发生的效益里，才能找到它的更高的标准。在这方面，贺拉斯的“诗人既求教益又求娱乐”一句言简意赅的箴言[2]到后来经过无穷的推演和冲淡，以至变成一种最俗滥最肤浅的艺术论。关于这种教训说，我们要问：这教训应该是直接地还是间接地，明说地还是暗寓地含在艺术作品里呢？如果所谈的一般是一个普遍的而不是偶然的目的，那么，由于艺术在本质上是心灵性的，这个终极的目的也就必须是心灵性的，那就是说，不能是偶然的，而是自在自为的。如果教训的目的是这样的，艺术作品就应该把一种自在自为的本质上是心灵

① 净化说起于亚理士多德的悲剧净化恐惧和哀怜说，在欧洲有悠久的历史。

② 罗马诗人贺拉斯在《诗学》（即《与庇梭斯的书简》）里所说的话。

性的内容摆在意识面前，使它认识。从这个观点看，应该说，艺术愈高，它就愈须采用这样的内容，而且只有从这内容的本质上才可以找到判断艺术表现是否妥当的标准。实际上艺术是各民族的最早的教师。

但是如果把教训的目的看成这样：所表现的内容的普遍性是作为抽象的议论、干燥的感想、普泛的教条直接明说出来的，而不是只是间接地暗寓于具体的艺术形象之中的，那么，由于这种割裂，艺术作品之所以成为艺术作品的感性形象就要变成一种附赘悬瘤，明明白白摆在那里当作单纯的外壳和外形。这样，艺术作品的本质就遭到歪曲了。因为艺术作品所提供观照的内容，不应该只以它的普遍性出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西。如果艺术作品不是遵照这个原则，而只是按照抽象教训的目的突出地揭出内容的普遍性，那么，艺术的想象的和感性的方面就变成一种外在的多余的装饰，而艺术作品也就被割裂开来，形式与内容就不相融合了。这样，感性的个别事物和心灵性的普遍性相就变成彼此相外(不相谋)了。

还不仅此，如果艺术的目的被窄狭化为教益，上文所说的快感、娱乐、消遣就被看成本身无关重要的东西了，就要附庸于教益，在那教益里才能找到它们的存在理由了。这就等于说，艺术没有自己的定性，也没有自己的目的，只作为手段而服务于另一种东西，而它的概念也就要在这另一种东西里去找。在这种情形之下，艺术就变成用来达到教训目的的许多手段中的一个手段。这样，我们就走到了这样一种极端：把艺术看成没有自己的目的，使它降为一种仅供娱乐的单纯的游戏，或是一种单纯的教训手段。

b3）如果我们追问：要净化情欲和教训人类，究竟是为了怎样一种最高的目的呢？这时上述极端就显得最突出了。在近代人看，这最高的目的就在道德的提高，艺术的目的据说是涵养各种情绪和冲动，使它们便于达到道德的提高。这个看法就把教训和净化合而为一了，因为艺术使人认识真正的道德的善，这就是说，通过教训，就同时产生净化；因此，只有改善人类才是艺术的用处，才是艺术的最高的目的。

关于艺术改进人类道德的说法，上文对艺术目的在教训说的批评也可以适用到这里。不难看出，艺术在原则上不应以追求不道德和提倡不道德为目的。但是把追求不道德看作艺术表现的明确目的是一回事，不把追求道德看作艺术表现的明确目的却另是一回事。从每一件真正的艺术作品里都可以抽绎出一个很好的道德教训，但是这要看对它所作的解释是怎样，也要看抽绎这道德教训的人是谁。我们常听到人替不道德的描绘作辩护说，我们要认识罪恶，才能依道德行事；可是也有人说过相反的话：对于先犯罪而后忏悔的抹大拉的马利那位美人[①]的描绘曾经引诱过许多人犯罪，因为艺术把忏悔表现得那么美，要忏悔就要先犯罪。但是道德教训说，如果按照逻辑推演，还不只是要求从一个艺术作品里可以抽绎出一种道德教训，而且要求把阐明彰明较著的道德教训看作艺术实体性的目的，而且只准有意地描写道德的事物、道德的性格、行为和事件。因为艺术有选择对象的自由，不象历史或科学只能运用既定的材料。

---

① 见《马太福音》二十七章和《路加福音》第八章。传说她原是妓女，后来改过自新，成为耶稣的虔诚的信徒。欧洲绘画中常用她为题材，赞扬忏悔。

如果要从根本上来批判这个艺术以道德为目的的说法，我们就要追问这个说法所依据的道德观点究竟是什么。如果按照现代所用的这个名词的最好的意义来了解道德观点，我们马上就会发见：道德概念并不完全就是我们通常所说的“德行”、“正派”、“正直”之类。一个德行好的正派人并不一定就是一个道德的人①，因为道德要靠思考，要明确地认识到什么才是职责，要按照这种认识去行事。职责本身就是意志的法律，是人凭自己自由地建立的法律，人决定要完成这职责，就依据这职责和它须完成的道理，这就是说，他先有这是善事的信心，然后才去做这善事。这种法律——这种依据自由的信心和内在的良心，为着职责的缘故，选择来作为生活准绳而去完成的职责——就它自身来说，就是意志的抽象的普遍性，它是和自然、感性的冲动、自私的旨趣、情欲以及凡是人们统称之为情绪和情感的东西直接对立的。在这对立中，对立的两面是看作互相否定的，因为对于主体来说，两面都存在他身上而却互相对立着，所以他须自作决定，在两面中选择一面来服从。所以按照这里所说的观点，这样的决定以及按照它而发出的行为之所以是道德的，只是因为一方面它是出于对职责的自由的信心，另一方面它不但克服了个别的意志，自然的冲动，倾向，情欲等等，而且也克服了较高尚的情绪和较高级的冲动。因为近代伦理学说的出发点是意志的两方面的坚强对立，一方面是它的心灵性的普遍性，另一方面是它的感性的自然的特殊性，道德并不在于这两对立面的完全调和，而在它们的互相斗争，这斗争就产生这样一个要求：

① “道德（Moralität）几乎等于良心或道德顾虑。”（鲍申葵英译本注）黑格尔意谓从原则出发，自觉地奉行道德的人才算是道德的人。

各种和职责相冲突的冲动都应屈伏于职责。

这种对立不仅在道德行为的窄狭范围里可以看到，而且在一切自在自为的真理与外在现实存在之间的那种本质的分别和冲突中也可以看到。抽象地去了解，这就是普遍性与特殊性的对立，普遍性要保持独立存在，不依存于特殊性，特殊性也要独立存在，不依存于普遍性；更具体地说，这种对立在自然界中就是各有特性的抽象规律与杂多个别现象之间的对立，在心灵界中就是人的心灵性与感性的对立，灵与肉的冲突；为职责而职责的要求，即冷静的道德意志的命令，与个人的利害打算、情欲、感官倾向和冲动，以及一般个人癖性之间的对立；内心的自由与外在自然界的必然性之间的尖锐矛盾；也就是本身空洞的死的概念和具体的活生生的现实之间的矛盾，即认识和主观思维与客观存在和客观经验之间的矛盾。

这些对立或矛盾都不是由精微的思考或是经院派哲学见解所发明的，而是从古以来就以各色各样的方式占领着并且搅扰着人类的意识；不过只有近代文化教养才把它们推演成为最尖锐最剧烈的矛盾。偏重知解力的文化教养，或则说，近代的知解力，在人心中造成了这种对立，使人成为两栖动物，因为他要同时生活在两种互相矛盾的世界里，所以连意识本身在这种矛盾里也徘徊不定，从一方面被抛掷到另一方面，在任何一方面都找不到满足。因为从一方面看，我们看到人囚禁在寻常现实和尘世的有时间性的生活里，受到需要和穷困的压迫，受到自然的约束，受到自然冲动和情欲的支配和驱遣，纠缠在物质里，在感官欲望和它们的满足里。但是从另一方面看，人却把自己提升到永恒的理念，提升到思想和

自由的领域；把普遍的法则和定准定为自己的意志，把世界的生动繁荣的现实剥下来，分解成一些抽象的观念；因为心灵只有在虐待自然和剥夺自然的权利中才能维持它自己的权利和价值，他须把从自然方面所受到的压迫和暴力去回敬自然。生活和意识之间的这种分裂替近代文化和近代知解力带来了一个要求，就是这种矛盾必须解决。但是理解还不能使自己从这些顽强的矛盾中解放出来，所以对于意识来说，矛盾的解决还只是一种单纯的“应该”，而现实还是永远来回动荡不宁，想找到一种和解而找不到。于是问题就来了：这种到处存在的本质上的矛盾既然还只是停留在“应该”解决和假定可以解决的情况里不能自拔，它是否就是自在自为的真实[①]，就是一般的最高的目的呢？如果一般文化都落到这种矛盾里，解决这种矛盾就成为哲学的任务了，这就是说，哲学就应该指出：矛盾的任何一方面，只要还是抽象的片面的，就还不能算真实，但是矛盾两方面本身就已含有解决矛盾的力量；只有在双方面的和解与调停里才有真实，这种调停并不只是一种假定或要求，而是一种既已自在自为地实现，并且永远在实现的过程中。事实上这个看法是和一般天真的信念和意愿相符合的，因为天真的信念和意愿总是着眼到这种解决了的矛盾，在行动中把它作为目的来实现。哲学所要做的事只是就这种矛盾的本质加以思考的洞察，指出真实只在于矛盾的解决，所谓解决并非说矛盾和它的对立面就不存在了，而是说它们在和解里存在[②]。

……

① 鲍申葵英译本作：“真正的完全的真实”。“自在自为的”即“绝对的”。

② 黑格尔在这一节里扼要说明他的辩证逻辑和形式逻辑的区别。形式逻辑是思维的初级阶段，根据亚理士多德的同一、矛盾、排中三律，只能见出等同和差异，不能见

前面所说的最终目的，即道德教益，既然要涉及一种更高的观点，我们现在就要说明这种更高的观点也可应用到艺术方面。从这更高的观点看，我们上文所提到的那个错误的观念就不能成立了；按照那个观念，艺术要作为一种手段，借教训和改善，去达到道德的目的以及世界的一般的道德目的，这样，艺术的实体性的目的就不在它自身而在另一种事物上面。这个观念既然不能成立，我们如果还继续谈什么目的，我们首先就必须抛开“目的在哪里？”以及附带的“用处在哪里？”这些问题所包含的谬见。其所以为谬见，是由于它把艺术作品看成追求另一件事物，这另一件事物是作为本质的于理应有的东西而呈现于意识的；这样一来，艺术作品的意义就仅在于它是一个有用的工具，去实现艺术领域以外的一个自有独立意义的目的。与此相反，我们要肯定的是：艺术的使命在于用感性的艺术形象的形式去显现真实，去表现上文所说的那种和解

出对立面的统一，即只能见出静止状态，不能见出发展变化过程。它只是常识和经验科学的武器，所用的只是分析事物的知解力（Verstand），是低一级的理智功能。辩证逻辑用的是与知解力相对立的理性（Vernunft），是哲学思考的武器，是思维的最高阶段。它以对立面统一为基础，能见出事物的内在联系和发展变化。事物本身都含有自己的对立面，即都有内在矛盾。例如概念本身就含有体现它的实际客观存在，单是概念还只是抽象的普遍性，个别客观存在也还是抽象的特殊性，二者统一才成为含有普遍性的具体特殊事物，即否定了原来的抽象的片面的普遍性和特殊性，却又在较高阶段保存了双方的本质。这才是真实，才是理念。这个过程第一步是否定，即事物本身的对立面否定事物本身的片面性。第二步是否定的否定，即双方统一又否定了对立面的片面性，理体现于事，事表现了理，相反相成。黑格尔把这否定过程称为 Aufheben，含有“弃”与“扬”两层意思，“弃”是否定，“扬”是否定的否定，即“自肯定”。黑格尔又把这过程分为正（事物本身）、反（对立面）和合（统一）三阶段。他又把“合”叫做“矛盾的解决”，又叫做“和解”。黑格尔的这种辩证逻辑的合理内核在肯定事物本身有内在矛盾，发展全由内因决定；其错误在于他虽认识到有矛盾就有斗争，却坚持这斗争必以和解来解决，所以他的辩证法以一分为二开始，以合二而一告终。这是不符合马克思主义辩证法的，反映了剥削阶级畏惧斗争鼓吹妥协的心理。

了的矛盾，因此艺术有它自己的目的，这目的就是这里所说的显现和表现。至于其它目的，例如教训、净化、改善、谋利、名位追求之类，对于艺术作品之为艺术作品，是毫不相干的，是不能决定艺术作品概念的[1]。

B. 从历史演绎出艺术的真正概念[2]

从上文用思考性的研究所揭发的观点来看，我们要理解艺术的概念，就必须按照艺术的内在必然性来理解，而从历史看，对艺术的真正欣赏与了解也正是从这个观点[3]开始。因为上文所提到的那种矛盾不仅在一般偏重思考的文化里令人感到，而且在哲学本身里也令人感到，哲学只有在懂得怎样根本地克服这种矛盾之后，它才能理解哲学本身的概念，因此也才能理解自然与艺术的概念。

所以这个观点不但标志着一般哲学的再醒觉，也标志着艺术科学的再醒觉，正是由于这种再醒觉，美学才真正开始成为一门科学，而艺术也才得到更高的估价。

因此，我想约略谈一下这个转变[4]的历史，不仅因为它有历史的重要性，而且也因为这样办就可以更清楚地说明我们用作研究

---

① 黑格尔在批判艺术目的在道德教训说的基础上，从辩证的观点提出了他的基本论点：艺术自有内在的目的，即在具体感性形象中显现普遍性的真实，亦即理性与感性的矛盾统一。这是“为艺术而艺术”论。

② 在这一节里，黑格尔所说的“历史”主要地指近代德国古典哲学史。

③ 即黑格尔在上节所说的辩证观点。

④ 即转变到辩证的观点。

基础的一些重要的观点。按照它的最一般性的定义来说，这个基础就是这样一个原则：艺术美要看作几种手段中的一种手段，去解决单就本身看都是抽象的心灵与自然之间的对立和矛盾，使它们归到统一，无论这种矛盾是在外在现象中，还是在主观的情感与情绪的内在现象中。

1. 康德哲学

康德哲学不仅早就感觉到这种统一观点的需要，而且对这观点有明确的认识，把它阐明了出来。一般地说，康德无论是对于理智，还是对于意志，都把自相融贯的合理性，自由，以及自己认识自己为无限的那种自意识看作基础。尽管康德哲学还有些缺陷，这种对理性本身绝对性的认识——这是近代哲学的转折点——这种绝对出发点，却是应该承认而不容批驳的。但是因为康德依旧把主观思维与客观事物之间的对立以及意志的抽象的普遍性与意志的感性的特殊性之间的对立看成是固定不变的，所以他把上文所提到的道德方面的对立[①] 推演到极尖锐的限度，因为他还把心灵的实践方面看得比认识的方面更高，在这种通过知解力而认识到的固定的对立面前，康德没有别的办法，只好把统一说成只取理性的主观观念的形式，没有一个恰当的实在界和这形式对应[②]，此外康德还把这种统一看作基于一些“假定”(Postulate)，这些假定，依

① 即上节所提到的意志的抽象的普遍性与感性的特殊性的对立，亦即“无条件的命令”(有理性的最高的道德意识)和个别欲望之间的对立。

② 康德把对立的统一看成只是主观观念上的统一，实在界却没有这种统一。

康德看，固然是可以从实践理性推演出来的，但是它们的内在本质却是不能通过思考去认识的，它们在实践方面的实现也还止于一种单纯的“应该”①，可以推延到无限的未来才实现。因此，康德虽然使和解了的矛盾成为可理解的观念，他对于这和解了的矛盾的本质却没有加以科学的阐发，也没有把这和解了的矛盾看成是真正的唯一的真实。康德在他所谓“直觉的知解力”②中重新找到了所要求的统一，就这一点来说，他确实是推进了一步；但是在这一点上他还是停留在主观与客观的对立，因此他虽然抽象地提到概念与现实、普遍性与特殊性、知解力与感觉这些对立面之间的矛盾的解决，因而接近于认识到理念，但是他还是把这种解决与和解看成只是主观的，而不是自在自为真实的③。关于这一点，他的《判断力的批判》一书——在这书里他讨论了美感判断力和目的判断力——是很有启发性的，值得注意的。由于把自然和艺术中美的对象，和适应目的的自然产品联系起来，康德接近于了解到有机体与生命的概念，不过他考虑这些对象和产品，却纯粹从判断它们的主观方面的思考着眼。康德替判断力下了一个一般的定义，说它是“把个别的东西附属在普遍的东西之下而去思考它的一种能力”，“如果只知道个别的东西，判断力要据此去推求它所附属的那

① 康德在认识论方面，“假定”了一些先验范畴如时空因果之类，在实践理性或伦理学方面“假定”了一种“应该”（Sollen），即责任感或“无条件的命令”，亦即人心中凭普遍理性在某种情境觉得“应该”怎样做才合理的道德感。

② 依康德，知识的内容来自感觉，知识对象的形式是知解力凭先验范畴对感性材料加以综合而成的。所谓“直觉的知解力”则介乎感觉力与知解力之间，它不但创造对象的形式，而且创造对象的内容。

③ 鲍申葵英译本作：“不是在它的本质上而且按照它本身的价值而成为真实与现实的”。“自在自为真实”即“绝对真实”。

普遍的东西”,这种判断就叫做“反思的判断”。要做到这一层，判断力须有一个由自己加在自己身上的法律或原则，康德把目的性看作这种法律。关于实践理性的自由概念，目的的实现仍然停留在单纯的“应该”;但是谈到对有生命的东西所下的目的判断,康德开始从这样的原则去看有生命的东西:在有生命的东西里,概念或普遍性包含特殊性在内。作为目的，这普遍性不是自外而是自内决定着个别的和外在的东西,决定着有机体各部分的构造,这就是说，个别的方面自然而然地就适应目的。但是用这种判断仍不能使人认识到对象的客观性质，它只表现一种主观的反思方式。康德对于审美的判断也是这样了解的：审美的判断既不单纯地出自知解力,即不出于概念的功能,又不单纯地出自感觉和感觉到的丰富多采的东西，而是出自知解力与想象力的自由活动。就在这两种认识功能的这种协调一致里，对象就和主体以及主体的愉快和满足的情感发生了关系①。

a）这种满足首先要没有任何利益念头（兴趣)②，这就是说，没有对欲念功能的关系。例如我们如果有好奇这样一个利益念头,或是要满足感官需要的一种感官方面的利益念头,一种要占领和利用的欲念,对象对于我们之所以重要，就不是因为它本身，而

① 判断一般是结合普遍原则与个别事例来进行的。康德认为“这是美的”型判断并不根据什么普遍原则，他把这种判断叫做“反思的判断”。下这种判断时，人觉得对象对他是适合的,愉快的。这种感觉虽是主观的,却有普遍性。康德的解释是：由于对象的形式引起人的知解力与想象力的自由而和谐的活动，它适合一般人的心理机能，所以使一般人都能感到愉快。这就足见审美对象的目的性，它适合人类心理机能活动的某一种仿佛是神意预定的安排。所以康德把审美的判断和目的论联在一起来讲。

② Interesse，一般译“兴趣”,康德指的是“利益念头”或“利害打算”。

是因为我们的需要。在这种情况之下，存在的东西之所以有价值，只是由于这种需要；情形就成了这样：一方面是对象，另一方面是和对象不同的一种属性，但是我们却要使这对象和这属性发生关系。比方说，我要把一个对象吃掉来获得营养，这个利益念头只是在我心里，对于那对象本身却是不相干的。按照康德的主张，我们和美的关系并不是这样的。审美的判断允许现前外在事物自由独立存在，它是由对象本身就可以引起的快感出发的，这就是说，这快感允许对象本身自有目的。我们已经说过，这是一个重要的看法。

b）其次，康德说，美应该是这样一种性质：它不借概念，即不借知解力所用的范畴，而被感觉为一种引起普遍快感的对象。要评判美，就要有一个有修养的心灵；平常人对于美是不能下判断的，因为这种判断要有普遍正确性。普遍的东西就其为普遍的来说，固然是一种抽象，但是凡是自在自为地真实的东西都包含有普遍地正确这一个属性和要求。就这个意义来说，美也应该得到普遍的承认，尽管美的判断不凭只是来自理解的概念。举例来说，个别行为的善或正直是要统摄于普遍概念之下的，这行为如果符合这些概念，就可以说是善的。美却不然，它应该不假道于这种概念而直接引起普遍的快感。这就无异于说，在审美时，我们并不意识到美这种概念和把这美的东西附属在美这个概念之下，而且不容许象其它形式的判断那样把个别对象和普遍概念分开。

c）第三，美应该具有目的性的形式，但仅限于这样的意义：我们虽感觉到对象的目的性，心里对这目的却没有一个明确的观念。这实际上只是复述上文已经说过的道理。一切自然产品，例如一

棵花或是一个动物，都是按照目的性的原则而构造成的，而这种目的性对于我们是很直接的，我们在意识里并没有一个目的的观念，与当前现实对象分裂开，区别开。美也应以这种方式显现为具有目的性的。在有限的目的性里①，目的与手段是彼此外在的；因为目的与实现目的所用的物质手段之中并没有内在的本质的关系。在这种情形之下，目的本身的观念和目的所借以实现的那个对象是有分别的。美却不然，它是作为本身具有目的性的东西而存在着，目的和手段不能分裂成为彼此有别的两方面。比方说，生物的手足的目的就是实际存在于这手足本身的生命；如果把这生命拆开，手足就失其为手足了。因为在有生命的东西里，目的与实现目的的物质手段是直接融成一体的。这东西之所以存在，就因为它的目的就包含在它本身里面。依康德看，如果从这个观点看美，美的目的性并不是一种附加到美上去的外在形式，而见出目的性的内外相应一致才是美的对象的内在本质。

d）第四，依康德的看法，美应该被人不借概念而认识出它是一种引起必然快感的对象。必然性是一个抽象的范畴，它指的是两方面之间的这样一种内在本质的关系：只要这一方面存在，而且因为这一方面存在，另一方面也就因而存在。这一方面在它的本质里就同时包含着另一方面，比方说，离开结果而谈原因，就是毫无意义的。美所引起的快感就应该有这样的必然性，同时又和概念完全没有关系，这就是说，和知解力所用的范畴没有关系。比方

① “这就是说，在我们用来实现一个目的（这目的是明确地作为一个观念而摆在我们面前的）的手段里。刀不含‘割’，锹不含‘掘’，但是刀是按照割的目的，锹是按照掘的目的而制造出来的。但是人却含‘活’，不活着就不是人了。”（鲍申葵英译本注）美也应作为有生命的东西看待，目的和手段不能分裂。

说，有规律的东西①很容易引起快感，所谓“有规律”，仍是来自知解力的一种概念，但是康德却认为如果要引起这种快感，只是来自知解力的概念如“整齐”、“平衡”之类是无济于事的。

总之，我们在康德的这些论点里所发见的就是：通常被认为在意识中是彼此分明独立的东西其实有一种不可分裂性。美消除了这种分裂，因为在美里普遍的与特殊的，目的与手段，概念和对象，都是完全互相融贯的。所以康德把艺术美也看成是特殊事物按照概念而存在的那种协调一致②。特殊的东西，就其为特殊的而言，是偶然的。无论就它们对其它特殊东西的关系来看，还是就它们对普遍东西的关系来看，都是如此；而正是这偶然的东西，例如感觉，情感，情绪，脾气，愿望之类，在艺术美里不是只是附属于知解力所用的普遍范畴之下，被抽象的普遍概念所支配着的，而是与普遍的东西融成一体，它们这些特殊的东西是内在于这普遍的东西的，对这普遍的东西是绝对适合的。因此，艺术美成为一种思想的体现，而所用的材料不是由这思想自外来决定，而是本身自由地存在着；这就是说，自然的、感性的事物以及情感之类东西本身具有尺度，目标与谐合一致，而知觉与情感也被提升到具有心灵的普遍性，思想不仅打消了它对自然的敌意，而且从自然里得到欢欣；这样，情感、快感和欣赏就有了存在理由而得到认可，所以自然与自由、感性与概念都在一个统一体里找到了它们的保证和满足。但是谈到究竟，这种象是完全的和解，无论就判断来说，还是就创造来

---

① 例如对称。

② 一般判断都是建立个别事例与普遍概念之间的关系。这里所谓“按照概念而存在”不是取一般意义，它是指符合引起心理机能的和谐活动那个普遍的“目的”。

说，都还只是主观的，本身还不是自在自为的真实。

就它们目前与我们的讨论有关来说，康德的"批判"的主要的结果如上所述。对于了解艺术美的真实概念，康德的学说确是一个出发点，但是只有把康德的缺点克服了①，我们才能凭借这种概念去对必然与自由、特殊与普遍、感性与理性等对立面的真正统一，得到更高的了解。

2. 席勒、文克尔曼、谢林

应该承认：有一位心灵深湛而同时又爱作哲理思考的人②，早就走在狭义的哲学之前，凭他的艺术感，要求而且阐明了整体与和解的原则，用它来反对那些永无止境的抽象的思考，反对那种为职责而职责的号召，反对把自然与现实、感觉与情感看作只是一种局限和敌对因素的那种抽象的理解。席勒的大功劳就在于克服了康德所了解的思想的主观性与抽象性，敢于设法超越这些局限，在思想上把统一与和解作为真实来了解，并且在艺术里实现这种统一与和解。席勒在他的美学研究里不只是谨守艺术和艺术的兴趣而不顾它们与专门哲学的关系，而是拿哲学原则来衡量他对艺术美的兴趣。只有从哲学原则出发，而且借助于哲学原则，他才能更深

① 黑格尔这段批评康德的话要义在于：康德见到普遍性与特殊性，概念与对象，目的与手段等对立面的统一，所以很接近于关于理念的辩证的看法；但是康德的缺点在于他认为这种统一只是在思想中完成的，所以纯粹是主观的。黑格尔自己进一步证明这种统一不仅在人的思想中，而且在现实世界中一直在进行着，所以是主观的也是客观的。这就是思维与存在的统一。

② 即下文所说的席勒。

刻地了解美的性质和概念。我们感觉到席勒在他的创作生活中某个时期在思想上下过很多的功夫——也许这对艺术作品的纯朴的美并不大利。在他的许多诗里，我们可以看出他有意地进行抽象思考甚至表现出他对哲学概念所感到的兴趣。有人因此谴责他，特别是在拿他和歌德的宁静的不纠缠在概念里的纯朴性和客观性作对比时，他总不免遭到非难。作为诗人，席勒在这一点上是代他的时代受过，但是犯这种罪过[①]正是这位具有崇高心灵和深湛情思的诗人的荣誉，而科学知识也因此得到裨益。就在同一时代，歌德也曾受到科学的吸引而离开他的特殊领域——诗歌。席勒所专心探讨的是人类心灵的深处，而歌德的特殊兴趣则在于艺术的自然方面[②]，即外在自然，例如植物构造，动物构造，结晶体，云的形成，颜色之类。歌德把他的伟大的见识应用到这方面的科学研究，推翻了过去纯靠推理的研究及其错误的结论；至于席勒则反对过去纯靠知解力对意志和思想所进行的研究，他证明了美是一种自然的整体。席勒写过一系列的著作，发挥他对于艺术本质的真知卓见，特别是他的«美感教育书简»。在这部书里，席勒的基本出发点是：每一个人都有本领去实现理想的人性。代表这种真实人性[③]的是国家，国家是客观的、普遍的、正常的形式，借国家这种形式，许多个别的人团结成为一个统一整体。有时间性的人有两种方式可以和有理念性的人合而为一，一种方式是由代表道德、法律和理智之类种族共同性的国家把个性否定掉；另一种方式是由个人把自己提

① 这种罪过指爱作抽象的哲学思考。

② 鲍申葵英译本作"物理方面"。

③ 真实人性即理想的人性，亦即人的普遍的理性，亦即下文"有理念性的人"。

升到他的种族，就是由有时间性的人提升到有理念性的人。理性要求统一，要求种族共同性；自然要求杂多，要求个性，人须同时服从这两种法令权威。在这些对立面的冲突之中，美感教育所要做的正是实现调停与和解的要求。因为按照席勒的看法，美感教育的目的就是要把欲念、感觉、冲动和情绪修养成为本身就是理性的，因此理性、自由和心灵性也就解除了它们的抽象性，和它的对立面，即本身经过理性化的自然，统一起来，获得了血和肉。这就是说，美就是理性与感性的统一，而这种统一就是真正的真实。席勒的这种看法在他的《秀美与尊严》里以及他的诗篇里已可略见一斑。他在诗里特别赞美妇女，因为他看到了而且指出了在妇女性格中，自然而然地实现了心灵与自然的统一。

席勒把这种普遍性与特殊性、自由与必然、心灵与自然的统一科学地了解成为艺术的原则与本质，并且孜孜不倦地通过艺术和美感教育把这种统一体现于现实生活。他又进一步把这种统一看作理念本身，认为它是认识的原则，也是存在的原则，并且承认这个意义的理念是唯一的真实。因为有了这个承认，到了谢林，哲学才达到它的绝对观点；艺术虽然早已在人类最高旨趣中显出它的特殊性质和价值，可是只有到了现在，艺术的真正概念和科学地位才被发见出来，人们才开始了解艺术的真正的更高的任务，尽管从某一方面来看，这种了解还是不很正确的（关于这一点，这里暂不能详谈）。此外，比这还更早，文克尔曼就已从观察古代艺术理想得到启发，因而替艺术欣赏养成了一种新的敏感，把庸俗的目的说和单纯摹仿自然说都粉碎了，很有力地主张要在艺术作品和艺术史里找出艺术的理念。我们应该说，文克尔曼在艺术领域里替心

灵发见了一种新的机能和一种新的研究方法。不过在艺术的理论和科学知识方面，他的学说的影响却较小。

3.滑稽[①]说

我们现在约略谈一下进一步的发展过程。靠近哲学思想复兴的时期，威廉和弗列德里希·许莱格尔弟兄[②]喜爱新奇，追求突出惊人的事物。他们在性格上本来并不近于哲学而主要地近于批评，所以就按照他们性格所能接受的程度，接受了当时的一些哲学概念。在玄理思考方面，他们都不能享什么盛名，但是由于具有批评的才能，他们接近了理念观点，并且以直率的语言和革新的勇气，纵然以很贫乏的哲学装备，向传统的看法进行了尖锐的攻击，因此他们在各门艺术里都倡导了一种新的判断标准和新的观点，比他们所攻击的那些看法确实要高明些。不过由于他们虽长于批评，对于他们所用的标准却没有透彻的哲学认识，这种标准就有些不明确，摇摆不定，因此他们所做的有时太过，有时不及。尽管他们以热爱的心情介绍和表扬了一些为当时所忽视的象是过时的作品，例如意大利和荷兰的古画，«尼伯龙根歌»之类，并且抱着热情去学习和宣扬人们向来不很知道的作品，例如印度的诗歌和神话，

① 德文 Ironie 一般译"讽刺"，德国浪漫派文艺理论家用这字，不指一般的讽刺，而是指艺术家对现实世界形象的自由玩弄的心情，所以译"滑稽"较妥。黑格尔在本书第二卷第三部分所说的"幽默"亦指"浪漫式的滑稽"，为避免与一般意义的"幽默"相混，所以用"滑稽"。

② 威廉和弗列德里希·许莱格尔（August Wilhelm und Friedrich V. Schlegel），兄威廉（1767—1845），弟弗列德里希（1772—1829），德国著名的文学史家和文学理论家。

尽管我们应该承认他们在这些方面有很大的功劳，他们对这些时期作品的估价毕竟不免过高，有时称赞很平庸的作品，例如霍尔堡[1] 的喜剧，把只有相对价值的东西看成有普遍的价值，甚至把一种乖戾的倾向和第二流的观点热烈地赞扬为最高的成就。

所谓“滑稽”说的各种各样的形式，就是从这种乖戾的倾向，特别是从弗列德里希·许莱格尔的见解和学说发展出来的。就它的许多方面中的一方面来说，“滑稽”说的更深的根源是菲希特[2] 的哲学，即菲希特哲学中关于艺术的一些原则。弗列德里希·许莱格尔和谢林一样，都是从菲希特的观点出发，谢林完全超越了这个观点，而许莱格尔则始而按照自己的方式去发扬它，终于脱离了它。关于菲希特的学说和“滑稽”说的一个倾向之间的密切关系，我们在这里只须指出这一点：菲希特把“自我”——当然只是完全抽象的形式的“自我”——看作一切知识、一切理性和一切认识的绝对原则。

其次，由于这一点，这种“自我”在本身上是很单纯的；从一方面看，每个特性，每个属性，每个内容在这种“自我”里都被否定了，因为一切积极的内容都淹没到这种抽象的自由和统一里而被消灭了；从另一方面看，每个对于“自我”有意义的内容都只有通过“自我”才得到它的地位和承认。凡是存在的东西都只有通过“自我”才存在；凡是通过“自我”而存在的东西，“自我”也可以把它消灭掉。如果我们停留在这种由抽象“自我”的绝对性所产生的一些空

---

① 霍尔堡（Holberg，1684—1754），丹麦诗人和喜剧作家。

② 菲希特（Johann Gottlieb Fichte，1762—1814），德国唯心哲学家。

洞的形式上，世间就没有什么东西是自在自为的，可以看作本身有价值的了，一切东西都只能看作由“自我”的主观性的产品了。既然如此，“自我”就成为一切事物的主宰；在道德和法律的领域里，在人和神、世俗和神圣的领域里，都没有任何东西不是通过“自我”才产生，又可以由“自我”去消灭的。这就无异于把一切自在自为的东西都看成只是一种显现（外形），并不因为它本身，通过它本身，它才真实，只是一种由“自我”而来的形影，完全听“自我”的权力任意自由摆布。让它有意义，或是把它消灭掉，都全靠“自我”是否高兴，这种“自我”本身就已经是一种绝对自我了。

第三①，这种“自我”是有生命的活动的个体，而他的生命就在于能把自己的个性显现到自己的意识和旁人的意识里，就在于能表现自己，使自己成为现象。因为每个人在活着的时候，都在设法实现自己，而且也确实在实现自己。就美和艺术来说，这种自我实现的意思就是：他要作为艺术家而生活，要按照艺术的方式去表现他的生活。但是按照这个滑稽原则，当我的一切活动和一般的表现——就它们与任何内容有关而言——对于我只是一种显现（外形），它们所取的形状完全由我支配时，我才是作为艺术家而生活着。所以无论是对于这种内容，还是对于它的一般的表现和实现，我所抱的都不是真正严肃的态度。因为真正严肃的态度都起于一种有实体性的旨趣，一种本身有丰富内容的东西，例如真理、道德之类，这就是说，引起严肃态度的内容就它本身来说，对于我就是有实体性的，所以只有我沉浸在这种内容里，在我的全部知识和行

① “所说的三点是：（一）这种‘我’是抽象的，（二）对于这种‘我’，一切事物都只是显现（外形），（三）这种‘我’自身的行动也只是显现（外形）”。（鲍申葵英译本注）

动里都和这种内容吻合，我才感觉到我自己有实体性。如果按照滑稽说，艺术家就是自由建立一切又自由消灭一切的"我"，对于这个"我"没有什么意识内容是绝对的和自为自在的，而只显现为由我自己创造并且可以由我自己消灭的显现（外形），如果照这样看，这种严肃的态度就不能存在，因为除掉"我"的赋与形式作用以外，一切事物都没有意义。别人对待我的显现（在这显现里我把自己现给他们看）固然可以抱严肃的态度，可以认为我是在认真地对待它，但是他们这样想，实在是受了欺骗，他们都是些见解狭隘的可怜虫，没有才能去了解我的观点[1]，去达到我的观点的高度。这就使我认识到：不是每个人都能象我这样自由（这就是说，形式的[2]自由），能把凡是人所认为珍贵、尊严和神圣的东西看成只是他自己随意创造的产品，他可以随意让它们有或是没有意义，有或是没有确定的充实的内容。一个滑稽的艺术家在生活中所表现的这种巧妙本领就被了解成为一种神人似的神通广大，对于这种神通广大，一切事物都只是一种无实体的创造品，而自知不受一切事物拘束的创造者却不受这创造品的约束，因为他能创造它，也能消灭它。谁达到了这种神通广大的观点，谁就能凭高俯视一切其余的人们，把他们看作狭隘呆板的人，因为他们把法律、道德之类还看成固定不移的，有约束性的而且有实在价值的东西。这样过着艺术家生活的人固然还是和旁人发生关系，例如他和朋友、姘妇之类在一起过活，如此等等，但是作为天才，他却把这些对周围现实的

① 即把一切看成虚幻的滑稽观点。

② "形式的自由是超然于一切之外，或是（表面的）随意取舍的能力；与此相反，真正的自由是自我与能满足自我的东西的同一。"（鲍申葵英译本注）

关系，对他自己的行动的关系，以及对自在自为的普遍的事物的关系，都看成虚幻的，他对这一切都抱着滑稽的态度。

神通广大的滑稽态度的一般意义就是如此，它就是自我集中于自我本身，对于这自我，一切约束都撕破了，他只愿在自我欣赏的福境中生活着。这就是弗列德里希·许莱格尔先生所发明的“滑稽”，许多人跟着他吹嘘过，最近还有人在跟着他吹嘘。

这种滑稽否定态度可以约略从两方面来看。从一方面来看，它认为一切有事实根据的，道德的，本身有真实意蕴的东西都是无聊的，一切客观的自在自为的东西都是虚幻的。如果“自我”停留在这种观点，一切事物都会显得虚幻无价值，有价值的只有“自我”本身的主体性，而这主体性其实也就因此变成空洞无聊的。从另一方面来看，这种“自我”在这种自我欣赏中也许得不到满足，也许觉得自身有缺陷，因而感到一种渴望，想要找到一些坚实的，明确的，有实体性的旨趣。这种情形就产生一种不幸和矛盾：一方面主体想深入了解真实，渴望追求客观性，但是另一方面，他又无法离开这种孤独自闭的情况，摆脱这种未得满足的抽象的内心生活，因此他就患一种精神上的饥渴病。我们见过，这种病也是从菲希特哲学产生出来的。不满足于这种静止和软弱无能状态的心情怕有所作为，怕沾惹任何东西，因为它怕这样就会搅扰内心的和谐，所以尽管它想望达到真实与绝对，它却仍是空虚的，不管它本身是多么纯粹。就是这种心情产生了病态的心灵美和精神上的饥渴病。一个真正的美的心灵总是有所作为而且是一个实实在在的人。但是上述那种精神上的饥渴病就是主体空虚的感觉，这主体毫无能力自拔于这种空虚，用有实体性的内容来充实自己。

但是就把这种滑稽变成艺术形式来说，滑稽的艺术家并不满足于用艺术形象把自己的生活和特殊个性表现出来，而是在他自己的行为等等所表现的艺术品之外，艺术家还必须凭借他的想象来创造外在的艺术品。创造这种艺术品的原则还是把神圣的表现为滑稽的——这种原则主要地只能应用于诗的领域。这种滑稽态度，作为天才的个性来说，就是高贵、伟大、辉煌的东西的自毁灭；因此就连客观的艺术形象也还只是表现绝对主观性的原则，凡是对人有意义有价值的东西都被表现为在它们自毁灭过程中变成空无。这就是说，不仅是对法律、道德、真理都不持严肃的态度，而且就连最高尚最优美的品质也都是空幻的，因为在通过个别人物、性格和行动来显示这种品质之中，这种品质就否定了并且毁灭了自己，因此这种滑稽对它自己也采取了滑稽态度。抽象地看，这种形式很接近于喜剧的原则，但是尽管有这种类似，喜剧性在本质上却与滑稽有别。因为喜剧只限于使本来不值什么的，虚伪的，自相矛盾的现象归于自毁灭，例如把一阵奇怪的念头，一点自私的表现，一种任性使气的态度，拿来与一种热烈的情绪相对照，甚至把一条象是可靠而实在不可靠的原则，或是一句貌似精确而实空洞的格言显现为空洞无聊，那才是喜剧的。但是如果把实际上确是一个道德的行为，一个真理，一个本身有真实内容的东西表现于某个人身上，而又借这个人证实它们是空虚的，这就是和喜剧的情况不一样了。因为这样一个人在性格上本来就是空虚可鄙的，而表现出来的就是他的孱弱和缺乏性格。所以滑稽的和喜剧的在本质上的分别就在于被毁灭的那东西的内容究竟如何。凡是不能坚持重要的目的，而轻易地抛弃它们，让它们自归于毁灭的人就是些不道德的

坏人。我们现在所说的“滑稽”所喜爱的正是这种缺乏性格的滑稽。至于真正的性格，一方面须抱有具有重要内容（意蕴）的目的，另一方面又要坚持这种目的。如果一个人轻易抛弃这种目的，他就完全丧失了他的个性。性格的基调就在于这种坚定和稳实。卡陀[①]只有作为一个罗马人和共和党人才能生活。如果把滑稽态度作为艺术表现的基调，那就是把最不艺术的东西看作艺术作品的真正原则了。结果不外三种，第一是形象平滑呆板，其次是内容意义空泛，因为它们的实体性被证明是虚幻的；第三就是上文所说的那种精神上的饥渴病和心情上的未经解决的矛盾。这种表现不可能引起真正的兴趣。正是因为这个缘故，提倡这种滑稽的人常常埋怨群众没有深刻的感觉、艺术的见解和天才，不能了解这样高度的滑稽；这就是说，群众所不喜欢的正是这种庸俗，这种既平滑而又缺乏性格的东西。幸而这种没有实体性的患精神上饥渴病的性格不能讨人欢喜，这种恶劣和虚伪的东西得不到赞许，而人们所喜见乐闻的却是丰富而真实的旨趣，以及忠实坚持人生重大理想的性格。

还有一个历史的事实须提一提：把滑稽看作艺术最高原则的特别是梭尔格和路德威希·梯克[②]两人。

梭尔格本来值得详细讨论，但是我在这里只能约略地谈一谈。梭尔格不象其余的人那样只满足于肤浅的哲学修养，他的内心最深处的真正的思辨的需要使得他深入了解到哲学的理念。在这方

---

① 卡陀（Cato），公元前一世纪罗马政治人物，为维护自由，反抗凯撒大帝，失败自刎，以性格坚强著名，做罗马人和共和党人就是他的重要目的。

② 梭尔格（Karl W.F. Solger，1780—1819），德国哲学家，滑稽说的倡导者，梯克的朋友。梯克（Ludwig Tieck，1773—1853），德国耶拿派浪漫主义的代表人物之一，小说家和文艺理论家。

面他认识到理念的辩证因素，认识到我所称为“无限的绝对的否定”的那个观点：即认识到理念的活动否定了理念本身的无限性与普遍性，以便转化为有限的与特殊的东西，于是再取消这否定，因而在这有限的与特殊的东西之中把普遍的与无限的东西重新建立起来[①]。梭尔格没有从这种否定再向前走。这种否定当然是思辨的理念中的一个因素，但是如果把它了解为无限与有限的单纯辩证的骚动与解决，它就还只是理念的一个因素而不是整个的理念，象梭尔格所想的。梭尔格不幸早死，来不及对哲学的理念作具体的阐发。所以他只停留在上述的否定，这种否定与用滑稽态度去消除有限事物和本身实在事物那种活动有些类似，所以梭尔格在这种否定里见出艺术活动的原则。但是在他的实际生活中，梭尔格的性格是坚定的，严肃的，英勇的，所以不是上述意义的滑稽的艺术家，而且他由长期艺术研究所培养成的对真正艺术作品的深刻的敏感也不是滑稽的。梭尔格在生活、哲学和艺术三方面都不应与上述那些滑稽说的倡导者混为一谈。以上这番话就足以替他辩护了。

至于路德威希·梯克，他的观点也是在耶拿成为文学中心的时期形成的[②]。他和其他要人都爱谈滑稽说而却不说明他们所谈的话究竟是什么意思。他口头上老是要求滑稽，但是临到他评判

① 这句话最简赅地说明了客观唯心主义者所看到的“否定的否定”的辩证过程。抽象的“人性”否定了它自己的抽象的无限性和普遍性，才可以转化为具体的个别的人，这个别的人又见出普遍的无限的“人性”，这才达到普遍性与特殊性、无限性与有限性的对立面的统一或矛盾的解决。

② 耶拿派浪漫主义作家团体成立于十八世纪九十年代，代表人物是许莱格尔兄弟和梯克等，都属于消极的浪漫派。

伟大的艺术作品时，他对它们伟大成就的认识与描绘却是很深刻的。人们也许认为《罗密欧与朱丽叶》那样的作品最便于说明滑稽说，可是不然，在批评这种作品时，梯克却不提滑稽这回事。

四 题材的划分

在以上一番序论之后，我们现在就可以进一步讨论我们的研究对象本身了。但是我们的序论还没有完，而在说明对象这方面，序论只能对我们将要做的科学研究全部进程作一种鸟瞰。我们既已把艺术看成是由绝对理念本身生发出来的，并且把艺术的目的看成是绝对本身的感性表现，我们在这鸟瞰中就应该至少能概括地说明本课程中各个部分如何从艺术即绝对理念的表现这个总概念推演出来。因此，我们应该先使读者对这总概念有一种很概括的认识。

上文已经说过，艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象。艺术要把这两方面调和成为一种自由的统一的整体。这里第一个决定因素就是这样一个要求：要经过艺术表现的内容必须在本质上适宜于这种表现。否则我们就会只得到一种很坏的拼凑，其中内容根本不适合于形象化和外在表现，偏要勉强被纳入这种形式，题材本身就干燥无味，偏要勉强把一种在本质上和它敌对的形式作为它的表现方式。

第二个要求是从第一个要求推演出来的：艺术的内容本身不应该是抽象的。这并非说，它应该象感性事物那样具体——这里所谓“具体”是就它和看作只是抽象的心灵性和理智性的东西相对立

而言。因为在心灵界和自然界里，凡是真实的东西在本身就是具体的，尽管它有普遍性，它同时还包含主体性和特殊性①。例如我们说神是单纯的"太一"，是最高的存在本身，我们就是根据非理性的知解力把神看成一种死的抽象品。这种不是按照神的具体真实性来理解的神就不能作为艺术的内容，尤其不能作为造形艺术的内容。犹太人和土耳其人的神还说不上是这种根据知解力所形成的抽象观念，所以他们就不能象基督教那样用艺术把他们的神很明确地表现出来。基督教的神却是按照他的真实性来理解的，所以就是作为本身完全具体的，作为人身，作为主体，更精确地说，作为精神（或心灵）来理解的。作为精神的神把他自己显现为三身②于宗教的领会，而这三身却同时是一体。这里有本体，有普遍性，有特殊性，也有这三者的和解了的统一③，只有这种统一体才是具体的。一种内容如果要显得真实，就必须这样具体，艺术也要求这样的具体性，因为纯是抽象的普遍性本身就没有办法转化为特殊事物和现象以及普遍性与特殊事物的统一体。

第三，一种真实的也就是具体的内容既然应该有符合它的一种感性形式和形象，这种感性形式就必须同时是个别的，本身完全具体的，单一完整的。艺术在内容和表现两方面都有这种具体性，也正是这种两方面同有的具体性才可以使这两方面结合而且互相

① 黑格尔所说的"具体"不仅与"抽象"对立，也与"片面"、"不真实"对立。"具体"就是完整，寓普遍（理）于特殊（事），也就是真实。所以哲学史家往往用"具体的普遍"(Concrete universal)来概括他的"对立面统一"的学说。

② 基督教的神或上帝是"三身一体"，所谓三身即圣父上帝、圣子耶稣和圣灵。所谓"圣灵"是就上帝显现于人时而言，例如圣灵凭附圣母玛利亚而生耶稣。

③ 有神的本体和普遍性，也有特殊的存在，即作为人的耶稣，三者的统一才是具体的神，即所谓"三身一体"。

符合。拿人体的自然形状为例来说，它就是这样一种感性的具体的东西，可以用来表现本身也是具体的心灵，并且与心灵符合。因此，我们就应该抛弃这样一种想法：以为采取外在世界中某一实在的现象来表达某种真实的内容，这是完全出于偶然的。艺术之所以抓住这个形式，既不是由于它碰巧在那里，也不是由于除它以外，就没有别的形式可用，而是由于具体的内容本身就已含有外在的，实在的，也就是感性的表现作为它的一个因素。但是另一方面，在本质上是心灵性的内容所借以表现的那种具体的感性事物，在本质上就是诉诸内心生活的，使这种内容可为观照知觉对象的那种外在形状就只是为着情感和思想[①]而存在的。只有因为这个道理，内容与艺术形象才能互相吻合。单纯的具体的感性事物，即单纯的外在自然，就没有这种目的[②]作为它的唯一的所以产生的道理。鸟的五光十彩的羽毛无人看见也还是照耀着，它的歌声也在无人听见之中消逝了；昙花[③]只在夜间一现而无人欣赏，就在南方荒野的森林里萎谢了，而这森林本身充满着最美丽最茂盛的草木，和最丰富最芬芳的香气，也悄然枯谢而无人享受。艺术作品却不是这样独立自足地存在着，它在本质上是一个问题，一句向起反应的心弦所说的话，一种向情感和思想所发出的呼吁。

就以上这一点来说，艺术的感性化虽不是偶然的，却也还不是理解心灵性的具体的东西的最高方式。比这种通过具体的感性事物的表现方式更高一层的方式是思想；在相对的意义下，思想固然

① Gemüt und Geist，英译本作 heart and mind，前者是管情感方面功能的心，后者是管思想意识方面功能的心，姑译"情感和思想"。

② 这种目的指"诉诸心灵"和"为着情感思想而存在"。

③ Fackeldistel，原义为火炬蓟，不是昙花，译"昙花"较便于了解。

是抽象的，但是它必须不是片面的而是具体的思想，才能成为真实的、理性的思想。如果拿希腊的神和基督教所了解的神来比较，我们马上就可以看出一种是既定的内容可以用感性的艺术形式恰当地表现出来，还是在本质上就需要一种更高的更富于心灵性的表现方式这二者之间的分别。希腊的神不是抽象的，而是个别的，最接近人的自然形状的；基督教的神固然也有具体的人身，但是这人身是看作纯粹心灵性的，他须作为心灵（或精神）而被认识，而且须在心灵中被认识。他所借以存在的基本上就是内心的知识（领悟），而不是外在的自然人体形状，用这种形状就不能把他完全表现出来，就不能按照他的概念的深度把他表现出来。

因为艺术的任务在于用感性形象来表现理念，以供直接观照，而不是用思想和纯粹心灵性的形式来表现，因为艺术表现的价值和意义在于理念和形象两方面的协调和统一，所以艺术在符合艺术概念的实际作品中所达到的高度和优点，就要取决于理念与形象能互相融合而成为统一体的程度。

艺术科学各部分的划分原则就在于这一点，就在于作为心灵性的更高的真实得到了符合心灵概念的形象。因为心灵在达到它的绝对本质的真实概念之前，必须经过植根于这概念本身的一些阶段的过程，而这种由心灵自生发的内容的演进过程就和直接与它联系的艺术表现的演进过程相对应，在这些艺术表现的形式中，艺术家的心灵使自己能认识到自己。

这种在艺术心灵以内的演进过程，按照它的本质来说，又有两方面。第一方面就是：这种演进本身就是一种心灵性的、普遍的演进，因为先后相承的各阶段的确定的世界观是作为对于自然、人和

神的确定的但是无所不包的意识而表现于艺术形象的。第二方面就是：这种内在的艺术演进须使自己有直接感性存在，而各种确定形式的感性的艺术存在本身就是一整套的必然的艺术种类差异——这就是各门艺术[①]。艺术表现以及它的种类差异从一方面看，即从它们的心灵性看，固然都有一般性，不限于某一种材料，而感性存在本身也是千差万别的；但是由于感性存在本身，正如心灵一样，以概念为它的内在灵魂，所以从另一方面看，某些感性材料却与某种心灵性的差异和艺术表现种类有密切的关系和内在的一致[②]。

我们的科学总共分为三个主要的部分：

第一，是一般的部分。它的内容和对象就是艺术美的普遍的理念——艺术美是作为理想来看的——以及艺术美对自然和艺术美对主体艺术创造这双方面的更密切的关系。

第二，从艺术美的概念发展出一个特殊的部分，即这个概念本身所包含的本质上的分别演化成为一系列的特殊表现形式。[③]

第三，还有一个最后的部分，它所要讨论的是艺术美的个别化，就是艺术进展到感性形象的表现，形成各门艺术的系统以及其

---

① "这里所指的两方面的演进，第一方面是某时代和某民族例如埃及、希腊、基督教等时代对于自然、人和神的一种特殊的看法，特别就这看法对艺术的关系来看；第二种是各门艺术，例如雕刻、音乐、诗歌之类，每种有它自己的基础，从它们对第一种演进的关系来看。"（奥斯玛斯通英译本注）

② "作者追问声音或颜色之类何以适应某一类型的艺术，如在理论上所界定的——这在骨子里是理智的而不是感性的——他回答说，这些媒介作为自然事物来看，自有一种意蕴和目的，虽然不象在艺术作品里那样明显。它们各特别适宜于某些类型的艺术，这就足见它们所隐含的意蕴和目的。"（鲍申葵英译本注）

③ 即三种艺术类型。

中的类与种。

1. 艺术美的理念或理想

关于第一第二两部分，为着便于了解下文，我们首先就要提醒一个事实：就艺术美来说的理念并不是专就理念本身来说的理念，即不是在哲学逻辑里作为绝对来了解的那种理念，而是化为符合现实的具体形象，而且与现实结合成为直接的妥贴的统一体的那种理念。因为就理念本身来说的理念虽是自在自为的真实，但是还只是有普遍性，而尚未化为具体对象的真实；作为艺术美的理念却不然，它一方面具有明确的定性，在本质上成为个别的现实，另一方面它也是现实的一种个别表现，具有一种定性，使它本身在本质上正好显现这理念。这就等于提出这样一个要求：理念和它的表现，即它的具体现实，应该配合得彼此完全符合。按照这样理解，理念就是符合理念本质而现为具体形象的现实，这种理念就是理想[①]。这种符合首先可能很形式地了解成为这样的意思：理念不拘哪一个都行，只要现实的形象（也不拘哪一个都行）恰好表现这个既定的理念，那就算是符合。如果是这样，理想所要求的真实就会与单纯的正确相混，所谓单纯的正确是指用适当的方式把任何意义内容表现出来，一看到形象就可以直接找到它的意义。理想是不能这样了解的。因为任何内容都可以按照它的本质的标准很适当

① 黑格尔所用的"理想"（Ideal）与一般所说的"理想"不同，它就是"具体的理念显现于适合的具体形象"，也就是真正的艺术作品。黑格尔所说的"理想"包括一般所说的"典型"（见出普遍性与本质的个别事物形象），但比"典型"较广，因为整个艺术是"理想"，不仅是人物或情境。译文为清楚起见，有时把"理想"译为"艺术理想"。

地表现出来，但不因此就配称为理想的艺术美。比起理想美，这种情形就连在表现方面也显得有缺陷。关于这一点，我们先要提到一个到将来才能证明的道理：艺术作品的缺陷并不总是可以单归咎于主体方面的技巧不熟练，形式的缺陷总是起于内容的缺陷。例如中国、印度、埃及各民族的艺术形象，例如神像和偶像，都是无形式的，或是形式虽明确而却丑陋不真实，他们都不能达到真正的美，因为他们的神话观念，他们的艺术作品的内容和思想本身仍然是不明确的，或是虽明确而却低劣，不是本身就是绝对的内容。就这个意义来说，艺术作品的表现愈优美，它的内容和思想也就具有愈深刻的内在真实。在考虑这一点时，我们不应只想到按照当前外在现实来掌握自然形状和摹仿自然形状所表现的技巧熟练的程度。因为在某些发展阶段的艺术意识和艺术表现里，对自然形状的歪曲和损坏并不是无意的，并不是由于技巧的生疏和不熟练，而是由于故意的改变 这种改变是由意识里面的内容所要求和决定的。从这个观点来看，一种艺术尽管就它的既定的范围来说，在技巧等方面是十分完善的，而作为艺术，它仍然可以是不完善的，如果拿艺术概念本身和理想来衡量它，它仍然是有缺陷的。只有在最高的艺术里，理念和表现才是真正互相符合的，这就是说，用来表现理念的形象本身就是绝对真实的形象，因为它所表现的理念内容本身也是真实的内容。前已提过，这个原则还包含一个附带的结论：理念必须在它本身而且通过它本身被界定为具体的整体，因而它本身就具有由理念化为特殊个体和确定为外在现象这个过程所依据的原则和标准。例如基督教的想象只能把神表现为人的形状和人的心灵面貌，因为神自身在基督教里是完全作为心灵来

认识的。具有定性好象是使理念显现为形象的桥梁。只要这种定性不是起于理念本身的整体，只要理念不是作为能使自己具有定性和把自己化为特殊事物的东西来了解的，这种理念就还是抽象的，就还不是从它本身而是从本身以外得到它的定性，也就是从本身以外得到一个原则，去决定某种显现方式对它才是唯一适合的。因此，如果理念还是抽象的，它的形象也就还不是由它决定的，而是外来的。本身具体的理念却不如此：它本身就已包含它采取什么显现方式所依据的原则，因此它本身就是使自己显现为自由形象的过程。从此可知，只有真正具体的理念才能产生真正的形象，这两方面的符合就是理想。①

2．理想发展为艺术美的各种特殊类型

——象征型艺术、古典型艺术与浪漫型艺术②

理念既然是这样具体的统一体，这个统一体就只有通过理念的各特殊方面的伸展与和解，才能进入艺术的意识；就是由于这种发展，艺术美才有一整套的特殊的阶段和类型。我们既已把艺术

---

① 黑格尔在这一节里提出了他的艺术美的基本观点：一，内容(理念)决定形式(显现的形象)；二，只有本身真实的内容表现于适合内容的真实形式，才能达到艺术美。

② 黑格尔所说的某种艺术类型代表三个时代的不同的世界观，与艺术流派有别。象征型艺术代表艺术的原始阶段，主要代表是东方艺术，与法国十九世纪的象征主义和象征派有别；古典型艺术代表艺术发展成熟的阶段，主要代表是希腊艺术，与十七、八世纪欧洲(特别是法国)的古典主义或新古典主义有别；浪漫型艺术代表艺术开始解体的阶段，主要代表是中世纪西方基督教艺术，与十八、九世纪的欧洲浪漫主义运动有别。

作为自在自为的东西研究过了，现在就要看看完整的美如何分化为各种特殊的确定形式。这就产生出本书第二部分，即关于艺术类型的学说。这些类型之所以产生，是由于把理念作为艺术内容来掌握的方式不同，因而理念所借以显现的形象也就有分别。因此，艺术类型不过是内容和形象之间的各种不同的关系，这些关系其实就是从理念本身生发出来的，所以对艺术类型的区分提供了真正的基础。因为这种区分的原则总是必须包含在有待分化和区分的那个理念本身里。

我们在这里要研究的是理念和形象的三种关系。

a)第一，理念在开始阶段，自身还不确定，还很含糊，或则虽有确定形式而不真实，就在这种状况之下它被用作艺术创造的内容。既然不确定，理念本身就还没有理想所要求的那种个别性；它的抽象性和片面性使得形象在外表上离奇而不完美。所以这第一种艺术类型与其说有真正的表现能力，还不如说只是图解的尝试。理念还没有在它本身找到所要的形式，所以还只是对形式的挣扎和希求。我们可以把这种类型一般称为象征艺术的类型。在这种类型里，抽象的理念所取的形象是外在于理念本身的自然形态的感性材料[①]，形象化的过程就从这种材料出发，而且显得束缚在这种材料上面。一方面自然对象还是保留它原来的样子而没有改变，另一方面一种有实体性的理念又被勉强粘附到这个对象上面去，作为这个对象的意义，因此这个对象就有表现这理念的任务，而且要被了解为本身就已包含这理念。这种情形之所以发生，是由于自然

① 例如原始民族用自然的木块或石头象征神，或是这木石虽经加工，但还是非常粗糙的，显不出他们的神的概念。

事物本有能表现普遍意义的那一方面。但是既然还不可能有理念与形象的完全符合，理念对形象的关系就只涉及某一个抽象属性，例如用狮子象征强壮。

另一方面，这种关系的抽象性也使人意识到理念对自然现象是自外附加上去的，理念既然没有别的现实来表现它，于是就在许多自然事物形状中徘徊不定，在它们的骚动和紊乱中寻找自己，但是发见它们对自己都不适合。于是它就把自然形状和实在现象夸张成为不确定不匀称的东西，在它们里面昏头转向，发酵沸腾，勉强它们，歪曲它们，把它们割裂成为不自然的形状，企图用形象的散漫、庞大和堂皇富丽来把现象提高到理念的地位。因为这里的理念仍然多少是不确定的，不能形象化的，而自然事物在形状方面却是完全确定的。

由于两方面互不符合，理念对客观事物的关系就成为一种消极的关系，因为理念在本质上既然是内在的，对这样的外在形状就不能满足，于是就离开这些外在形状，以这些形状的内在普遍实体的身分，把自己提升到高出于这些不适合它的形状之上。由于这种提升，自然现象和人的形状和事迹就照它们本来的样子接受过来，原封不动，但是同时又认为它们不适合它们所要表现的意义，这种意义本来是被提升到远远高出于人世一切内容之上的。

一般地说，这些情形就是东方原始艺术的泛神主义的性格，这种艺术一方面拿绝对意义强加于最平凡的对象，另一方面又勉强要自然现象成为它的世界观的表现，因此它就显得怪诞离奇，见不出鉴赏力，或是凭仗实体的无限的但是抽象的自由，以鄙夷的态度来对待一切现象，把它们看成无意义的，容易消逝的。因此，内容

意蕴不能完全体现于表现方式，而且不管怎样希求和努力，理念与形象的互不符合仍然无法克服。这就是第一种艺术类型，即象征型艺术，以及它的希求，它的骚动不宁，它的神秘色彩和崇高风格。

b）在第二种艺术类型里——我们把它叫做古典型艺术——象征型艺术的双重缺陷都克服了。象征型艺术的形象是不完善的，因为一方面它的理念只是以抽象的确定或不确定的形式进入意识；另一方面这种情形就使得意义与形象的符合永远是有缺陷的，而且也纯粹是抽象的。古典型艺术克服了这双重的缺陷，它把理念自由地妥当地体现于在本质上就特别适合这理念的形象，因此理念就可以和形象形成自由而完满的协调。从此可知，只有古典型艺术才初次提供出完美理想的艺术创造与观照，才使这完美理想成为实现了的事实。

古典型艺术中的概念与现实的符合却也不能单从纯然形式的意义去了解为内容和外在形象的协调，就象理想也不应这样去了解一样。否则每一件摹仿自然的作品，每一个面容，风景，花卉，场面之类在作为某一表现的内容时，只要达到这种内容与形式的一致，就算是古典型艺术了。相反地，古典型艺术中的内容的特征在于它本身就是具体的理念，惟其如此，也就是具体的心灵性的东西；因为只有心灵性的东西才是真正内在的。所以要符合这样的内容，我们就必须在自然中去寻找本身就已符合自在自为心灵的那些事物。必须有本原的①概念，先把适合具体心灵性的形象发明出来，然后主体的概念——在这里就是艺术的精神——只须把那

① 鲍申葵英译本作“绝对的”，附注说：“上帝或宇宙发明了人作为心灵的表现；艺术找到了人，使他的形状适应个别心灵的艺术体现。”

形象找到，使这种具有自然形状的客观存在（即上述形象）能符合自由的个别的心灵性[1]。这种形象就是理念——作为心灵性东西，亦即作为个别的确定的心灵性——在显现为有时间性的现象时即须具有的形象，也就是人的形象。人们固然把人格化和拟人作用[2]谴责为一种对心灵性的屈辱，但是艺术既然要把心灵性的东西显现于感性形象以供观照，它就必须走到这种拟人作用，因为只有在心灵自己所特有的那种身体里，心灵才能圆满地显现于感官[3]。从这个观点看，灵魂轮回说是一个错误的抽象的观念[4]，生理学应该建立这样一条基本原则：生命在他的演进中必然要达到人的形象，因为人的形象才是唯一的符合心灵的感性现象。

人体形状用在古典型艺术里，并不只是作为感性的存在，而是完全作为心灵的外在存在和自然形态，因此它没有纯然感性的事物的一切欠缺以及现象的偶然性与有限性。形象要这样经过纯洁化，才能表现适合于它的内容；另一方面如果意蕴与形象的符合应该是完满的，作为内容的心灵性的意蕴也就必须能把自己完全表现于人的自然形状，不越出这种用感性的人体形状来表现的范围。因此，心灵就马上被确定为某种特殊的心灵，即人的心灵，不只是绝对的永恒的心灵[5]，因为这后一意义的心灵只能作为心灵性本

---

① 实即个别人物的心灵。

② 把人代表某一抽象概念，如戏剧中"正直"或"虚荣"可以成为角色，这叫做"人格化"；把动植物当作人来描写，象《伊索寓言》里所做的，这叫做"拟人作用"。

③ 人体是心灵特有的感性表现，古典型艺术特重人体雕刻，所以黑格尔着重地谈人体最适宜于体现心灵。

④ 轮回说认为人的灵魂可以降级，附到动物身体上去，这不合黑格尔的进化观念，看下句自明。

⑤ 按照黑格尔的客观唯心哲学，整个宇宙都有一种绝对的永恒的心灵，个别心灵只是它的一种特殊存在。这种绝对的永恒的心灵只能作为哲学思考的对象，不能表现于艺术。

身来认识和表现①。

这最后一点又是一种缺陷，使得古典型艺术归于瓦解，而且要求艺术转到更高的第三种类型，即浪漫型艺术。

c）浪漫型艺术又把理念与现实的完满的统一破坏了，在较高的阶段上回到象征型艺术所没有克服的理念与现实的差异和对立。古典型艺术达到了最高度的优美，尽了艺术感性表现所能尽的能事。如果它还有什么缺陷，那也只在艺术本身，即艺术范围本来是有局限性的。这个局限性就在于一般艺术用感性的具体的形象，去表现在本质上就是无限的具体的普遍性，即心灵，使它成为对象，而在古典型艺术里，心灵性的存在与感性的存在二者的完全融合就成为二者之间的符合②。事实上在这种融合里，心灵是不能按照它的真正概念达到表现的。因为心灵是理念的无限主体性③，而理念的无限主体性既然是绝对内在的，如果还须以身体的形状作为适合它的客观存在，而且要从这种身体形状中流露出来，它就还不能自由地把自己表现出来④。由于这个道理，浪漫型艺术又把古典型艺术的那种不可分裂的统一取消掉了，因为它所取得的内容意义是超出古典型艺术和它的表现方式范围的。用大家熟悉的观念来说，这种内容意义与基督所宣称的神就是心灵的原则是一致的，而与作为古典型艺术的基本适当内容的希腊人的神的信仰是迥然不同的。在古典型艺术里，具体的内容是人性与神性的自

① 即只能为哲学思考的对象，不能为艺术表现的对象。

② 因为古典型艺术用人的身体表现心灵。“符合”原文是“对应”。

③ 理念有主客体两方面，客体方面就是外在现实，主体方面就是心灵，它是绝对的，所以是无限的。这句话就等于说，“因为心灵是理念的无限的主体的一方面”。

④ 理念既是无限的，绝对内在的，就不能完全靠有限的身体形状表达出来。

在的[1]统一，这种统一既然是直接的和自在的，就可以用直觉的感性的方式妥当地表现出来。希腊的神是纯朴观照和感性想象的对象，所以他的形状就是人体的形状，他的威力和存在的范围是个别的，特殊的[2]，而对于主体[3]，他是一种实体和威力，主体的内在心灵和这种实体和威力只是处于自在的统一，本身还不能在内在的主观方面认识到这种统一[4]。古典型艺术的内容只是自在的统一，可以用人体来完满地表现，比这较高的阶段就是对这种自在的统一有了知识[5]。这种由自在状态提升到自觉的知识就产生了一个重大的分别，正是这种非常大的分别才把人和动物分开。人本是动物，但是纵然在他的动物性的机能方面，人也不象动物那样停留在自在状态，而是意识到这些机能，学会认识它们，把它们——例如消化过程——提升到自觉的科学。就是由于这个缘故，人才消除了他的直接的自在状态的局限，由于他自知是一个动物，他就不再是动物，而是可以自知的心灵了。

如果人性与神性是这样由前一阶段的自在的直接的统一提升为可以意识到的统一，能够表现这种内容现实的媒介就不再是人体形状，即心灵的感性直接存在，而是自己意识到的内心生活了。基督教把神理解为心灵或精神，不是个别的特殊的心灵[6]，而是在

① 鲍申葵英译本作："潜在地，不是明白表出地"。只是"自在的"就还不是"自为的"，即不是自觉的。

② 神用人体表现，所以是个别的有特殊性的神。

③ 鲍申葵英译本注："主体即有意识的个人"。

④ 希腊人不象基督教徒那样自觉人神感通合一，即人与神还没有达到自觉（自为）的统一。

⑤ 较高阶段即指浪漫型艺术阶段，"有了知识"即"自在的"变为"自为的"或"自觉的"。

⑥ 象希腊的神那样。

精神和实质上都是绝对的心灵。正因为这个缘故，基督教从感性表象退隐到心灵的内在生活，它用以表现它的内容的材料和客观存在也就是这内在生活而不是身体形状。人性与神性的统一也成为一种可以意识到的统一，只有通过心灵知识而且只有在心灵中才能实现的统一。这种统一所获得的新内容并不是被束缚在好象对它适合的感性表现上面，而是从这种直接存在[1]中解放出来了，这种直接存在必须看作对立面而被克服，被反映在心灵性的统一体里。从此可知，浪漫型艺术虽然还属于艺术的领域，还保留艺术的形式，却是艺术超越了艺术本身[2]。

我们因此可以简略地说，在这第三阶段，艺术的对象就是自由的具体的心灵生活，它应该作为心灵生活向心灵的内在世界显现出来。从一方面来说，艺术要符合这种对象，就不能专为感性观照，就必须诉诸简直与对象契合成为一体[3]的内心世界，诉诸主体的内心生活，诉诸情绪和情感，这些既然是心灵性的，所以就在本身上希求自由，只有在内在心灵里才能找到它的和解。就是这种内心世界组成了浪漫型艺术的内容，所以必须作为这种内心生活，而且通过这种内心生活的显现，才能得到表现。内在世界庆祝它对外在世界的胜利，而且就在这外在世界本身以内，并且借这外在世界作为媒介，来显现它的胜利，由于这种胜利，感性现象就沦为没有

① "直接存在"即指上文"感性表现"。

② 艺术本是理念的感性显现，但是浪漫型艺术的内容主要是内心生活，就不能完全由感性形象显现出，所以说"艺术超越了艺术本身"。例如典型的浪漫型艺术——诗歌和音乐——主要地就不是借感性形象来表现，而是借情感的节奏运动引起内心世界的情感的反应。

③ 观照的主体与观照的对象不分，同是心灵。

价值的东西了。

但是从另一方面来说，这个类型的艺术[1]，也象一切其它类型一样，仍然要用外在的东西来表现。由于心灵生活从外在世界以及它和这外在世界的直接的统一中退出来，退到它本身里，所以感性的外在的具体形象，如同在象征型艺术里那样，是看作非本质的容易消逝的东西而被接受和表现的；主体方面的有限的心灵和意志，包括个别人物、性格、行动等等，以及情节的错综复杂等等也都是这样接受这样表现的。客观存在方面被看成偶然的，全凭幻想任意驱遣，这幻想随一时的心血来潮，可以把现前的东西照实反映出来，也可以歪曲外在世界，把它弄得颠倒错乱，怪诞离奇。因为这外在的因素已不象在古典型艺术里那样自在自为地具有它的概念和意义[2]，而是要从情感生活里去找它的概念和意义，而这种情感生活要从它本身而不是从外在事物及其现实形式里找到显现；并且这种情感生活可以从一切偶然事故里，一切灾难和苦恼里，甚至从犯罪的行为里维持或恢复它与它自身的和解[3]。

从此就重新产生出象征型艺术的那种理念与形象之间的漠不相关，不符合和分裂，但是有一个本质上的分别：在象征型艺术里，理念的缺陷引起了形象的缺陷，而在浪漫型艺术里，理念须显现为自身已完善的思想情感，并且由于这种较高度的完善，理念就从它

---

① 即浪漫型艺术。

② 鲍申葵英译本作："在它自己的范围里和在它自己的媒介里找到它的概念和意义。"其实这里"自在自为地"即"绝对地"，古典型艺术达到了理念与形象的完全统一，所以形象自身有绝对意义；在浪漫型艺术和在象征型艺术里一样，形象都或多或少地是"象征"或"符号"，要从它所表现的内容里才得到它的意义。

③ "它与它自身的和解"即它本身对立面的统一。

和它的外在因素的协调统一中退出来，因为理念只有从它本身中才能找到它的真正的实在和显现。

概括地说，这就是象征型艺术、古典型艺术和浪漫型艺术作为艺术中理念和形象的三种关系的特征。这三种类型对于理想，即真正的美的概念，始而追求，继而到达，终于超越①。

3．各门艺术的系统

——建筑，雕刻，绘画，音乐，诗歌等

本书的第三部分和第一、二两部分的不同在于第三部分假定理想的概念和一般艺术类型的问题都已解决了，剩下的只是如何用某种感性材料去实现那理想和类型。所以我们现在所要做的不是按照艺术美的普遍的基本原则去研究艺术美的内在发展，而是研究这些原则如何转化为客观存在，它们在外表上彼此有哪些分别，以及美概念中每个因素如何分别地实现为艺术作品，而不只是实现为一种一般的类型。但是艺术所要转化为外在存在的就是美的理念本身固有的一些分别②，所以一般的艺术类型在这第三部分区分和界定各门艺术的原则中也还可以见出；换句话说，各门艺术之间的本质上的分别也和我们前已见到的一般艺术类型之间的

① 依黑格尔的看法，艺术的理想是理念与形象（即理性与感性）的统一。达到这种理想的是古典型艺术，即希腊雕刻。在前一阶段象征型艺术，以古代东方建筑为代表，理念本身不确定，形象也不确定，二者的关系只是象征型的关系。到了近代浪漫型艺术——以绘画、诗歌、音乐为代表——对于内心生活的侧重又引起了理念与形象的不一致，形象不足以表现理念，理念溢出了形象。由此发展下去，依黑格尔看，宗教和哲学就要代替艺术。

② “即种类。”（鲍申葵英译本注）

分别是一样的。这些类型通过感性的材料，也就是特殊的材料，所得到的外在客观存在，使得这些类型分化为一些独立的特殊的表现方式，即各门艺术，因为每种类型之所以有它的确定的性格，是由于它所用的是某一种确定的外在的材料，以及这种特殊材料所决定的使它得到充分实现的表现方式。但是从另一方面看，这些类型尽管各有定性，却仍是一般的类型，所以它们也可以冲破它们各有一门艺术为其特殊表现方式的局限，通过其它门类艺术得到表现，不过这只是次要的表现方式。所以从一方面看，每门艺术都各特属于一种艺术类型，作为适合这种类型的表现；从另一方面看，每门艺术也可以以它的那种表现方式去表现上述三种类型中的任何一种①。

因此，一般地说，我们在这第三部分所要研究的是艺术美如何在各门艺术及其作品中展开为一个实现了的美的世界。这个世界的内容就是美的东西，而真正的美的东西，我们已经见到，就是具有具体形象的心灵性的东西，就是理想，说得更确切一点，就是绝对心灵，也就是真实本身。这种为着观照和感受而用艺术方式表现出来的神圣真实的境界就是整个艺术世界的中心，就是独立的自由的神圣的形象，这种形象完全掌握了形式与材料的外在因素，把它们作为显现自己的手段。但是美在这种境界里既然显现为客观现实，而且在这过程中分化为一些特殊的各自独立的方面和因素，所以这个中心就有和它自己对立的实现于特殊现实的两极端。

① "类型"指象征的古典的浪漫的三种，"门类"指各门艺术如绘画、建筑、雕刻等等。每门艺术特属于一种类型，但是也可以出现在其它类型里。例如建筑虽特属于象征型艺术，但是也可以表现古典型艺术和浪漫型艺术。

一个极端就是无心灵的客观性相，即神所创造的单纯的自然环境。在这一极端，单纯的外在因素获得具体形象，成为一种本身并没有心灵性的目的和内容，而须从另一事物获得它的心灵性的目的和内容的东西①。

另一个极端就是内在的认识到的神圣性，即神所转化的各种特殊的主体存在：这也就是在个别主体的感觉、情绪和心灵中活动和起作用的真实，这种真实并不凝结在它的外在形状里，而是退到主体的个别的内心世界里。在这种状态中，神圣性不同于它的单纯的显现，即有神格的神，它转化为属于一切个别主体的知识，感觉，知觉和情感范围之内的那些杂多的特殊事物。艺术到了最高的阶段是与宗教直接相联系的，在宗教这个类似的领域里，我们对于这里所说的分别是这样了解的：首先把尘世的自然的生命看作是有限的，单独站在一边的；其次一步，意识就把神变成它的对象，在这对象里客体性与主体性的分别被消除了；最后到了第三步，我们从神本身进到信士群众的虔诚膜拜，这就是说，进到在主体意识中活着和显现着的神。在艺术世界中也有这三种主要的分别在独立发展着②。

a）按照各门艺术的这个基本原则，我们须首先研究的一种就是美的建筑。建筑的任务在于对外在无机自然加工，使它与心灵结成血肉因缘，成为符合艺术的外在世界。它的素材就是直接外在的物质，即受机械规律约制的笨重的物质堆；它的形式还没有脱离无机自然的形式，是按照凭知解力认识的抽象的关系，即对称关

① 例如建筑的目的和内容不在建筑本身而在供人居住和敬神等等。

② 黑格尔所了解的神就是绝对心灵，或绝对理念，就等于真实界。

系，来布置的。用这种素材和形式并不能实现作为具体心灵性的理想，因此，在这种素材和形式里所表现的现实尚与理念对立，外在于理念而未为理念所渗透，或是对理念还仅有抽象的关系。因此，建筑艺术的基本类型就是**象征艺术类型**。建筑为神的完满实现铺平道路，在这种差事中它在客观自然上辛苦加工，使客观自然摆脱有限性的纠缠和偶然机会的歪曲。建筑借此替神铺平一片场所，安排好外在环境，建立起庙宇，作为心灵凝神观照它的绝对对象的适当场所。它还替他的信士群众的集会建筑一堵围墙，可以避风雨，防野兽，并且显示出会众的意志，显示的方式虽是外表的，却是符合艺术的。建筑能用这种内容意蕴灌注到它的素材和形式里，其多寡程度就取决于它在上面加工的那种确定的内容有无意义，是抽象的还是具体的，是深刻的还是肤浅的。在这方面建筑可以达到很高的成就，甚至于能用它的素材和形式把上述内容意蕴完满表现为艺术品。但是到了这一步，建筑就已经越出了它自己的范围而接近比它高一层的艺术，即雕刻。因为建筑的特征正在于内在的心灵还是与它的外在形式相对立的，因此建筑只能把充满心灵性的东西当作一种外来客指点出来。

b）如上所说，建筑把无机的外在世界净化了，使它得到了对称的秩序，并且使它和心灵结成血肉因缘了，于是神的庙宇，也是他的信士群众的房屋，就建立完成了。第二步就是神自己走进这座庙宇，以个性的闪电似的光芒照耀着并且渗透到那无生气的物质堆里，不再只是用对称的形式，而是用心灵本身的无限形式[①]，把相应的身体性相集中起来而且表现出来。这就是**雕刻**的任务。

① “即本身完满的形式。”（鲍申葵英译本注）

因为建筑只能从外面指点出来的那种心灵内在生活，在雕刻里却象安居在感性形象及其外在材料里，并且因为这两方面显得契合无间，没有哪一方面压倒另一方面，所以雕刻以古典艺术类型为它的基本类型。因此，在雕刻里感性因素本身所有的表现都同时是心灵因素的表现，反之，任何心灵性的内容如果不是完全可以用身体形状呈现于知觉的，也就不能在雕刻里得到完满的表现。雕刻应该把心灵表现于它的身体形状，使心灵与身体形状直接统一起来，安静地幸福地站在那里，而形式也应该受心灵个性的内容灌注生气。所以雕刻在外在的感性素材上加工，不再是只按照它的笨重的物质堆的机械的性质去处理，也不是用无机物的形式，也不是不管着色或不着色等等，而是要把感性素材雕刻成人体的理想形式，而且还要把人体表现为立体。就最后这一点来说，我们必须紧记住：只有在雕刻里，内在的心灵性的东西才第一次显现出它的永恒的静穆和本质上的独立自足。能和这种静穆以及这种自己与自己的统一相对应的只有本身也具有这种静穆和统一的外在形象。符合这种条件的就是抽象空间的形象①。雕刻所表现的心灵在本身就是坚实的，不是受偶然机会和情欲的影响而变成四分五裂；所以它的外在形状也不是显现为各种各样的现象，而是在它的全部立体中都只现出抽象的空间性。

c）建筑已把庙宇建立起来了，雕刻家的手把神像摆到庙里去了，于是第三步就是这个显现于感官的神在他庙里宽广的大厅里面对着他的信士群众。这些信士群众就是那个感性的客观存

① “只作为占空间的一种事物的形象。”（鲍申葵英译本注）“抽象的空间性”即单看空间性，不管物质的其它属性，例如抽象地专看线条起伏的形式。

在①在他们本身上的心灵性的反映，就是起灌注生气作用的主体性和内在生活，有了这种主体性和内在生活，所以无论对于艺术内容来说，还是对于表现内在生活于外在形象所用的材料来说，特殊化②、个别化及其连带的主体性才成为赋与定性的原则③。到了这个阶段，原来在雕刻里神所具有的那种坚实的统一就分裂成为许多个人的内在生活，而这许多个人的内在生活的统一却不是感性的而是观念性的④。只有到了这个阶段，只有在神开始这样往复转化，这样由他本身以内的统一转到既在个人主观认识中实现他自己，也在具有共同性而团结在一起的人群的主观认识中实现他自己的阶段⑤，神才成为真正的心灵——在他的信士群众中的心灵。在这些信士群众中，神一方面解脱了还未展开的自己与自己的统一的抽象性，一方面也解脱了直接沉浸在身体形相中的那种情况⑥，象他在雕刻中被表现的那样；这样神就被提升到心灵生活和知识里，即提升到在本质上是内在的作为主体生活而显现的那种反映里。因此，这较高的内容现在是心灵性的东西，而且是绝对心灵性的东西；不过由于上文所说的分化，这绝对心灵性的东西同时也显现为个别的心灵生活，即个别的心情；由于在这阶段现为主

① 即显现于感官的神，成为信士群众心里的神。

② 鲍申葵在"特殊化"后在括弧里附注说："分化为各种形状、属性、事件等等。""特殊化"就是化为个别事物的性相。黑格尔所谓"特殊化"，其实就是"个别化"。

③ 经过特殊化或个别化，艺术内容（意蕴）和素材（媒介）才得到它们所特有的定性。

④ 鲍申葵英译本注："组成一个教会或国家的许多个人的统一是看不见的，只存在于共同情绪、目的等以及对集团的认识里。""观念性的"即作为观念而存于心里的，不是直接由感官接触到的。

⑤ 神本身以内的统一即抽象的普遍的神性，在个人或群众的主观意识中实现，普遍的神性（例如忠贞，英勇）便个别化即具体化为个人或群众的情绪、理想等等。

⑥ 即感性存在状态。

要的东西不复是神的无忧无虑的泰然自足，而特别是他的显现，即为他人的存在，亦即自我显现①，所以在现阶段，多种多样的在活跃的运动和行动之中的主体生活，例如人的情欲，动作，事变，总之，人类情感意志以及对情感意志的节制的广大领域，就有成为艺术表现对象的独立资格。要符合这种内容，艺术的感性因素就也要化为本身是个别的事物，便于表现主体内在生活。符合这种要求的材料有颜色、声音以及只对内在知觉和观念起暗示作用的声音，用这些材料来表现上述那种内容意蕴的方式有图画、音乐和诗。在这几门艺术里感性素材又分化为各种，一般都是看作观念性的②，所以它最符合一般是心灵性的艺术内容意蕴，而心灵性的内容意蕴与感性素材之间的关系在这几门艺术里也比在建筑和雕刻里较为密切。不过这样得到的统一是一种较内在的统一，重点是摆在主观方面的，而且因为形式与内容不得不经过具体分化而得到纯然观念性的存在，所以只有牺牲内容的客观普遍性以及这普遍性与直接感性因素的融合，才能达到这种统一。

这几门艺术的形式与内容既提高到观念性，抛弃了建筑的象征性和雕刻的古典理想，所以它们就以浪漫艺术类型为它的基本类型，因为它们最宜于用浪漫型艺术的表现方式。它们形成了一

① 这些都指神显现于人的意识里。神把自己显现给他人看，所以是“为他人的存在”。

② 鲍申葵英译本注：“例如音乐是‘观念性的’，是说它作为艺术作品只是在记忆里存在，实际听到它的那一顷刻是一纵即逝的；一幅画就它是立体来说，也是由观者推断出来的；至于诗则几乎完全是观念性的，因为它几乎不用感性因素而完全诉诸在心中存在的东西。”换句话说，音乐只有在一顷刻中是实际听到的（是感性的），在这一顷刻以前所听到的音乐是记忆起来的（是观念性的）；图画只视平面，立体是推断出来的（即观念性的）；诗中尽管也有感性因素（如色、声、形等），但是不直接呈现于感官，而是通过语言文字引起观念的。

整套的艺术，因为浪漫型艺术本身是最具体的。

这第三个领域中的个别艺术可以依下列方式去划分：

a）紧跟着雕刻后面的第一种艺术是绘画。绘画用作内容的材料和表现内容的媒介是纯粹可由肉眼看见的，这就是说，绘画的特征是它从颜色得到它的定性。建筑和雕刻的材料固然也是肉眼可见的和着色的，但是这不象在绘画里，不是单就可见性而言的可见性①，不是由单纯的光与黑暗既对立而又统一所形成的颜色②。这种可见性是本身经过主观化的，看作观念性的，它既不象在建筑里需要在笨重物质里起作用的那种抽象的机械的体积属性，也不象在雕刻里需要立体空间所有的全部感性的属性——尽管在雕刻里这些属性是集中于有机体形状的。绘画方面的可见性和实现可见性的方式所特有的质的分别在于它是比较观念性的，在于颜色的特殊性，在于它使艺术解脱了物质须完全占住感性空间的情况，因为它只局限于平面。

从另一方面看，绘画的内容也得到广泛的特殊化（分化）。凡是可以在人心中占地位的东西，例如情感、观念、目的等，凡是可以引起行动的，这一切繁复的材料都可以组成绘画的丰富多采的内容。整个的殊相世界，从心灵的最高品质到最孤立的自然事物，在绘画里都可以找到地位。因为连有限自然界③的个别场面和个别现象都可以表现在艺术里，只要有任何一点可以指引到心灵因素

① 即抽象的可见性，只考虑到可见性，不管与它相关的其它属性，如体积或立体空间性。

② 这是根据歌德的颜色说，这个颜色说是不正确的。依近代光学和心理学，不同颜色感觉是由不同波长的光线所决定的。只有红、蓝、黄三色是原色，其余的颜色都是混合色。

③ “黑格尔所指的主要是山水风景。”（鲍申葵英译本注）

的东西使它们和思想情感结成血肉因缘就行了。

b）浪漫型艺术所借以实现的第二种艺术是与绘画相对立的音乐。音乐的材料虽然仍是感性的，却发展到具有更深的主观性和特殊化。音乐也是把感性因素看作观念性的，这可以从这一点见出：绘画对于空间的绵延还保留其全形，并且着意加以摹仿；音乐则把这种空间的绵延取消或否定了，并且把它观念化为一个个别的孤立点①。作为这种否定②，这个点本身就是物质属性以内的一个具体的积极的否定过程，表现为物体在本身以内以及在对本身的关系上的运动和震动。物质的这种初步的观念性③——不再是空间的观念性，而是时间的观念性④——就是声音，是一种否定了的感性因素，这感性因素的抽象的可见性已转化为可闻性，声音好象把观念内容从物质囚禁中解放出来了。——这种最初灌注到物质里去的内在性和心灵性提供了材料，去表现心灵中本身还没有确定的内在性和心灵性，使心境以及它的全部情感和情欲在它的声音里得到表现。所以音乐成为浪漫型艺术的中心，正如雕刻成为建筑与几种主体性的浪漫型艺术之间的桥梁一样；音乐也成为由绘画所用的抽象的空间感性到诗的抽象的心灵性之间的转捩

---

① "否定空间是音乐的一种属性。音阶上各部分是和一个判断的各部分一样不占空间的。黑格尔把这个事实说成音乐对空间加以观念化，把空间集中到一个点。"（鲍申葵英译本注）声音的承续是线形的，每一刻所听到的声音都只占住这条线上的一点，所以说把空间集中到一个点。

② 即否定空间。

③ "物质的观念性：一种发音体的显著的物质的属性，即它的体积，只是借改变音的性质间接地或凭推测地出现于它的声音，所以它是经过'观念化'的。"（鲍申葵英译本注）例如大小提琴的体积不同可以从它们的声音中听出。

④ "时间上的承续比空间上的并存更是'观念性'的，因为时间上的承续要凭记忆。"（鲍申葵英译本注）

点。象建筑一样，音乐本身就有一种符合理解的量的关系，也有声音及其汇合承续的严格的规律性作为它的基础，这是与音乐所表现的情感生活和内在生活相矛盾的①。

c）关于浪漫艺术类型的第三种，即它的最富于心灵性的表现，我们须在诗方面去找。诗的特征在于它能使音乐和绘画已经开始使艺术从其中解放出来的感性因素隶属于心灵和它的观念。因为诗所保留的最后的外在物质是声音，而声音在诗里不再是声音本身所引起的情感，而是一种本身无意义的符号，而且这符号所代表的观念是本身已变成具体的，而不仅是不明确的情感以及它的各种深浅程度和等级②。声音就这样变成了字，变成在本身已是分节发出的音，它的意义在于标示观念和概念，因为音乐所已达到的那种本身还是否定性的点现在已进展为完全的具体的点，这个点就是心灵，也就是有自意识的个人，这个人从它自身产生出观念的无限空间，把这无限空间和声音的时间性结合起来。这种感性因素在音乐里还是直接与内心生活合而为一的，而在诗里它却和意识的内容分开了，心灵自己为自己把这内容确定成为观念，为着要表现这种观念，心灵固然也使用声音，但是只把这声音当作本身

---

① 关于绘画和音乐这两节，黑格尔讲得很抽象。我们须抓住两层意思：1.莱辛在《拉奥孔》里指出造形艺术与诗的分别在于前者是运用空间上的并存，后者是运用时间上的承续。此后德国美学家常用时空为标准来区分各门艺术。黑格尔在这里也受到这个影响。依他看，雕刻用立体，绘画用平面，音乐则把面化成点。2.他认为艺术愈不受物质的束缚，愈现出心灵的活动，也就愈自由，愈高级。从建筑经过雕刻、绘画到音乐和诗，物质的束缚愈减少，观念性愈增强，所以也就愈符合艺术的概念。

② 这些话都是拿诗和音乐对比。黑格尔认为声音在音乐里可以直接引起情感（尽管是不明确的），在诗里却只起符号的作用，引起观念，间接由观念引起情感。有些诗论家（例如纯诗论者）认为声音在诗中离开意义而本身自有作用和价值。这种看法是黑格尔所反对的，他认为声音在诗里离开观念或意义就没有本身的意义和价值。

无价值无意义的符号来用。这样看来，声音可以变成只是字母，因为可闻的东西象可见的东西一样，都降为心灵的一种单纯标记了。因此诗的适当的表现因素[①]，就是诗的想象和心灵性的观照本身，而且由于这个因素是一切类型的艺术所共有的，所以诗在一切艺术中都流注着，在每门艺术中独立发展着。诗艺术是心灵的普遍艺术，这种心灵是本身已得到自由的，不受为表现用的外在感性材料束缚的，只在思想和情感的内在空间与内在时间里逍遥游荡。但是到了这最高的阶段，艺术又超越了自己，因为它放弃了心灵借感性因素达到和谐表现的原则，由表现想象的诗变成表现思想的散文了。

这些就是各门艺术的分类的整体：建筑，外在的艺术；雕刻，客观的艺术；绘画，音乐和诗，主体的艺术。人们过去尝试过作许多其它分类，因为艺术作品有许多方面，人们可以时而用这方面，时而用那方面，作为分类的基础，实际上人们往往是用这样的办法去分类。例如感性材料就可以用作分类标准。依这个标准，建筑就被看成结晶，雕刻就被看成是就材料的感性和空间性的整体，把材料刻划为有机体的形状，绘画就被看成着色的平面和线条；而在音乐里，空间就转变为时间的点，本身自有内容；以至最后在诗里，外在素材完全降到没有价值的地位。此外，各种艺术的分别也可以从它们的时间和空间的抽象属性去看。艺术作品的这种抽象的差别，正如感性材料一样，固然可以按照它的特点来加以贯串的研究，但是它们不能看作最后的基本规律，因为任何这样的一方面本身须根据一个更高的原则，所以就要受那个更高的原则统制。

① Element，鲍申葵英译本作“媒介”，但在下句仍译“因素”，前后不一律。

我们发见这种更高的原则就是象征的、古典的和浪漫的艺术类型——这些类型就是美概念本身的普遍的阶段或因素。

这些类型对具有具体形式的各门艺术的关系是这样：各门艺术组成了艺术类型的真实存在。象征型艺术在建筑里达到它的最适合的现实和最完善的应用，能完全按照它的概念发挥作用，还没有降为其它艺术所处理的无机自然；古典型艺术在雕刻里得到完满的实现，它把建筑只看作围墙，但是还不能发展绘画和音乐，来作为表现它的内容的绝对形式[①]；最后，浪漫型艺术抓住绘画和音乐作为它的独立的绝对的形式，诗的表现也包括在内；但是诗却适合美的一切类型，贯串到一切类型里去，因为诗所特有的因素是创造的想象，而创造的想象对于每一种美的创造都是必要的，不管那种美属于哪一个类型。

所以各门艺术在个别艺术作品中所实现的，按照它们的概念来说，只是自生发的美理念所显出的那些普遍的类型。广大的艺术之宫就是作为这种美的理念的外在实现而建立起来的。它的建筑师和匠人就是日渐自觉的美的心灵。但是要完成这个艺术之宫，世界史还要经过成千成万年的演进。

① “绝对的即完满的，有永久价值的。”（鲍申葵英译本注）

第　一　卷

艺术美的理念或理想

序　论

从全书序论转到对我们的对象作科学的研究，我们首先应该简略地说明艺术美在现实领域里一般所占的地位，以及美学对于哲学其它部门的关系，以便建立真正的美的科学的出发点。

要达到这个目的，好象先要把过去对美进行思考的种种尝试列举出来，加以分析和批判。不过这种工作我们在全书序论里已经做过，并且如果只检查旁人所已经做过的工作，无论它是否正确，或是如果只从旁人学习，这对于真正的科学研究并没有多大帮助。在这里倒不如提一下这个事实：许多人都认为美，正因为是美，是不能用概念来理解的，所以对于思考是一个不可理解的对象。对于这种主张，我们在这里只作这样一个简短的答复：尽管现在有些人认为一切真实的东西都是不可理解的，可理解的只是些有限现象和有时间性的偶然事物①，其实这话是不对的，只有真实的东西才是可理解的，因为真实是以绝对概念，即理念，为基础的。美只是真实的一种表现方式，所以只要能形成概念的思考真正有概念的威力武装着，它就可以彻底理解美。在近代，没有什么概念比概念本身，即自在自为的概念，遭到更严重的误解，因为人们惯于把概念了解为单凭知解力的抽象的和片面的观念或见解，用这种抽象的片面性的观念或见解当然既不能认识真实的整体，也不能

① 这是康德的本体不可知论。

认识本身具体的美。象我们已经说过而将来还要详说的，美不是这种知解力的抽象品，而是本身就是具体的绝对概念，或则说得更明确一点，就是绝对理念融合在符合它自身的现象中。

如果我们要按照它的真正的实质去简略地说明绝对理念，我们就应该说，它就是心灵，当然不是有限的受约制受局限的心灵，而是普遍的无限的绝对的心灵，这绝对的心灵根据它本身去确定真实之所以为真实。如果我们省察我们的日常的意识，心里就会浮起这样一种观念，以为心灵和自然好象是对立的，因而把它们看成有同等价值，但是这样把自然和心灵看作都是本质的两个领域，彼此并立而互相关联，就是从心灵的有限性与局限性去了解心灵，不是从心灵的无限性和真实性去了解心灵。因为自然本来并不是以具有同等价值的身分，与心灵分疆对立；自然所处的地位是由心灵决定的，因此它是一种产品，对心灵没有作为界限和局限的能力。同时，绝对心灵是应该作为绝对活动来理解的，因此，也作为它的绝对的自我分化来理解的。心灵把自身分化为另一体，这另一体从一方面看来就是自然，心灵本着善意把它自己的全部本质付给它的这个另一体。因此，我们须把自然理解为自身含有绝对理念的，但是只有在绝对心灵把自然设立为它自己的另一体这个形式里，自然才是理念。就是在这个意义上，我们才把自然叫做一种产品。自然的真实因此就是那设立者本身，即作为具有理念性与否定作用的心灵，因为心灵虽然自分化和自否定了，却同时把它的这种分化和否定作为由它自己所设立的东西“取消”了，它不是在这种分化和否定中碰到界限和局限，而是自己和自己的另一体在自由的普遍性里融合在一起。就是这种理念性和无限的否定作

用形成了心灵的主体性的深刻概念。作为主体性，心灵首先只是自在地是自然的真实，因为心灵还没有认识到自己的真正的概念。自然和心灵对立着，不是作为由心灵设立而又可以使它与自己回到统一的另一体，而是作为未经克服的起界限作用的另一存在，心灵作为认识生活和实践生活中的主体，只是把这另一存在作为一个原已发现的对象，这就是说，心灵只可以成为自然的另一面或对立面①。属于这个范围里的有认识的心灵和实践的心灵的有限性，即认识的局限性和实现善所依据的单纯的"应该"②。在心灵里象在自然里一样，现象还不够表现它的真正的本体，我们还只模糊地看到技能、情欲、目的、意见和才能，这些东西互相追逃，互相辅助和阻碍，互相错综，而在它们的希求、挣扎、意图和思考之中，无数形状的起辅助或阻碍作用的偶然事故就纷纷涌现出来。有限的，有时间性的，矛盾的，因此也是消逝的，不满足的，非幸福的心灵，才有这种情况。因为这种心灵所能得到的满足，由于还是有限的，总不免是狭隘的，混乱的，相对的，分立的。因此，意识、意志和思考就不得不努力克服这种情况，在无限和真实里去找它的真正的普遍性，统一和满足，这种统一与满足，这种由心灵凭推动的理性转化有限物质所达到的统一和满足，才能真正地揭示现象世界的本质。心灵认识到它的有限性，这本身就是对它自己的否定，因此就获得它自己的无限。有限心灵的这种真实就是无限心灵。——但

① 依黑格尔，心灵在自在状态，只是自然，自然与心灵还是对立着；心灵在自为或自觉状态，自然与心灵才达到具体的统一。

② 还不是哲学的认识和根据理性的意志行动。"应该"（Sollen）即康德所说的"无条件的命令"，一切道德行为的最高原则。参看上文三 A3c 节和三 B 1 节。

是在这种形式里①，心灵只有作为绝对否定，才变成实在的；心灵在它本身中设立了它的有限性然后把它取消掉。因此心灵在它的这个最高的领域里把自己变成自己的知识和意志的对象。绝对本身变成了心灵的对象，因为心灵上升到了意识的阶段，就在它本身中分辨出知识主体以及与此对立的知识的绝对对象②。从前一种观点看，即把心灵看成有限的那个观点来看，这种心灵能把绝对作为对立的无限对象来认识，所以可以界定成为与这无限对象有别的有限心灵。但是根据较高的思辨哲学的看法，正是绝对心灵本身为着要成为自己对自己的知识，就在自身中分化，因而设立心灵的有限性，在这心灵的有限性之中，心灵就变成自己对自己的知识的绝对对象。这样，它在它的集团中③就是绝对心灵，在心灵和自我认识的地位就是有现实性的绝对。

在艺术哲学里我们就要以上述原则为出发点。因为艺术美既不是逻辑的理念，即自发展为思维的单纯因素的那种绝对观念，也不是自然的理念，而是属于心灵领域的，同时却又不停留在有限心灵的知识和行动上。美的艺术的领域就是绝对心灵的领域。其所以如此的理由我们在这里只能约略指出；科学的证明却有待于前面说过的那些哲学部门，即专门研究绝对理念本身的逻辑学、自然哲学以及研究心灵的有限领域的哲学。因为这些科学不仅要研究逻辑的理念按照它所特有的概念如何转化为自然界的存在，而且还要研究它如何解脱这外在性，从自然转化为心灵，以后又解

① 鲍申葵英译本作："这种自意识的形式里。"

② 有自意识的心灵既是认识的主体，又是认识的对象。

③ 英译本注："似应作'在它的领域中'。"（原文是 Gemeinde〔集团〕，英译者疑这是 Gebiete〔领域〕之误。）

脱这心灵的有限性而转化到永恒真实的心灵。

从这个观点看——艺术就它的最高的真实价值来说，就要从这个观点来看——我们马上就可以看出：艺术是和宗教与哲学属于同一领域的①。在绝对心灵的一切范围里，心灵都解脱了它的客观存在的窄狭局限，抛开它的尘世存在的偶然关系和它的目的与旨趣的有限意蕴，以便转到省察和实现它的自在自为的存在。②

1．艺术对有限现实的关系

对于艺术在自然生活与心灵生活的整个领域里的地位，我们可以更确切更具体地说明如下：

---

① 在黑格尔哲学系统里，艺术与宗教为对立面，统一成为哲学，只有这三种活动才属于绝对心灵的领域。

② 这一节原文艰晦，英法俄译也不一致。要旨在进一步说明“理念的感性显现”这个美的定义。首先批判美不是可以凭思维来理解的流行说法。这是混淆概念与理念的分别，亦即形式逻辑与辩证逻辑的分别（参看67页注②）。凭知解力的形式逻辑及其抽象概念，确实不可能认识美；凭理性的辩证逻辑，美必然是可以理解的。其次，黑格尔肯定了理念就是绝对，就是心灵或精神，不是某个别人的心灵而是弥漫宇宙的普遍的绝对的无限心灵。这绝对心灵是自在自为的，凭自己的活动而自生自发自确定的。它不断在活动，在发展。它是认识和实践的主体，它的认识和实践的对象或客体不是外来的，而是由它自己生发或“设立”的。心灵这个主体和它的对象或客体既是对立的，又是统一的。客体是主体在它自身中设立的另一体，在设立之中就否定了有限心灵的抽象性和片面性，同时也否定了个别具体事物的抽象性和片面性。所以主体与客体、心灵与自然互相否定，也互相成全（相反相成）。经过否定和否定的否定，双方统一了，就形成了理念。从感性形象见出理念就见出美，这是艺术的事；从理性思维见出理念就见出真，这是哲学的事。在这两方面，黑格尔都否定了康德的有限与无限的绝对对立论和不可知论。

黑格尔所用的 Subjekt 和Objekt 即指心灵和自然，不宜译为“主观”和“客观”，因为不指看待事物的两种对立的态度。所以本译文一般译为“主体”和“客体”，所谓“主体性”（Subjektivität）实际上就是自在自为的心灵的性格或功能。

只要检阅一下人类生存的全部内容，我们就可以看出在我们的日常意识里种种兴趣和它们的满足有极大的复杂性。首先是广大系统的身体方面的需要，规模巨大组织繁复的经济网，例如商业、航业和工艺之类，都是为着满足这些需要而服务的。比这较高一层的就是权利，法律，家庭生活，等级划分，以及整个的庞大国家机构。接着就是宗教的需要，这是每个人心里都感觉到而从教会生活中得到满足的。最后就是分得很细的科学活动，包罗万象的知识系统。艺术活动，对美的兴趣，以及美的艺术形象所给的精神满足也是属于这个范围的。这里就有这样一个问题：联系到世界中其它生活部门，这种需要有什么内在必然性呢？首先我们看到这些范围[①]的需要只是存在面前的事实。但是按照科学的要求，我们就得深入研究它们的本质上的内在联系和彼此之间的必然性。因为它们不只是借效用就能联系在一起，而是相辅相成，这个范围的活动要高于那个范围的活动；因此，较低范围的活动努力要超出本范围，只有通过较广兴趣的较深满足，原先在较低范围里不能实现的到此才得到完满的解决。这才是它们的内在联系的必然性。

如果我们回忆一下我们关于美和艺术的概念所已经建立的原理，我们就会看出这个概念里有两重因素：首先是一种内容，目的，意蕴；其次是表现，即这种内容的现象与实在——第三，这两方面是互相融贯的，外在的特殊的因素只现为内在因素的表现。在艺术作品里，除掉在本质上与内容相关的并且能表现内容的东西之

① “艺术范围和社会生活范围首先被看成只是各自独立的活动范围。”（英译本注）

外，就没有什么别的东西了。我们所称为“内容”和“意蕴”的本身只是很简单的提要，就是最扼要的，尽管含义很广的题材，和完成的作品不同。例如一本书的内容可以用几个字或几句话总结起来，除掉这种内容提要里所已经有的之外，书中不应该插入其它题外话。这种简单提要，这种形成创作基础的题材还只是抽象的，只有完成的作品才是具体的。

但是这两对立面并不是彼此不相干的，彼此只有外在的并立关系的，不象三角形或椭圆形之类几何图形单就其简单内容来说，是不随外表上大小、颜色等等而有什么不同的。在艺术里，作为简单内容的抽象意义却有一种定性，逼得它要实现于创作，并且在创作中变成具体的。因此，在这里本质上有一种“应该”。尽管内容自有它的意义，我们还是不满足于这种抽象的形式，而希求更进一步。起初这只是一种未得满足的需要，就主体方面说，这是一种令人不满的欠缺，这就产生一种希求，要克服这种欠缺，达到满足。在这个意义上我们可以说，内容本来是**主体的**，只是内在的；客体的因素和它相对立，因而产生一种要求，要**把主体的变为客体的**。这种主体与客体的对立以及取消这种对立的“应该”，乃是一个贯穿一切的普遍原则或定性。我们的身体方面的生活，尤其是我们的心灵方面的目的与旨趣，都要依靠这种要求：要把本来只是主体的和内在的东西变为客观存在，而且只有在这种完满的客观存在里才能得到满足。因为目的与旨趣的内容本来只以主体因素的片面形式出现，而片面性就是一种局限，这个缺陷马上就造成一种不安，一种痛苦，一种**否定面**，作为否定面，它就须被取消（否定），就要弥补感觉到的缺陷，越过认识到的想到的局限。这并非说，对于

主体方面，只是那另一面，即客体方面，有所欠缺，而是指一种更确定的联系，指这种欠缺在主体方面本身而且对主体方面本身就是一种缺陷，一种否定，要求再经过否定。这就是说，在它本身，按照它的概念，主体就是整体，不只是内在的，而且要在外在的之中，并且通过外在的，来实现这内在的。如果主体片面地以一种形式而存在，它就会马上陷入这个矛盾：按照它的概念，它是整体，而按照它的存在情况，它却只是一方面。只有借取消这种自身以内的否定，生命才能变成对它本身是肯定的。经历这种对立、矛盾和矛盾解决的过程是生物的一种大特权；凡是始终都只是肯定的东西，就会始终都没有生命。生命是向否定以及否定的痛苦前进的，只有通过消除对立和矛盾，生命才变成对它本身是肯定的。如果它停留在单纯的矛盾上面，不解决那矛盾，它就会在这矛盾上遭到毁灭。

我们在这里所需要的界定原则，从它的抽象方面去看，就是如此。

主体方面所能掌握的最高的内容可以简称为“自由”。自由是心灵的最高的定性。按照它的纯粹形式的方面来说，自由首先就在于主体对和它自己对立的东西不是外来的，不觉得它是一种界限和局限，而是就在那对立的东西里发见它自己。就是按照这种形式的定义，有了自由，一切欠缺和不幸就消除了，主体也就和世界和解了，在世界里得到满足了，一切对立和矛盾也就已解决了。但是说得更确切一点，自由一般是以理性为内容的：例如行为中的道德，和思想中的真理。但是因为自由本身本来只是主体的，还没有实现的，就还有不自由，就还有作为自然必需的纯然客体的东西，跟主体对立，这就产生一种要求，要使这种对立归于和解。从

另一方面看，内在主体方面也有类似的对立。自由一方面包括本身就是普遍的、独立自在的东西，例如关于法律、道德、真理等的规律，另一方面也包括人类的种种动力，例如情感、意向、情欲以及一切使个别的人动心的东西。这种对立也在增长，导致斗争，导致矛盾，而一切焦急情绪，最深的痛苦，以及烦恼和失望都是在这场斗争中产生的。动物彼此之间以及与周围事物都和平相处，而人的心灵性却酿成两面性和分裂，他就围困在这种矛盾中。因为人从单纯的内在生活，从纯粹的思考，从规律与普遍性的世界，还不能得到安身之所，他还需要有感性的存在，要有情感情绪等等。哲学对由此而生的对立加以思考，按照它的涵盖一切的普遍性如其本然地加以思考，然后进一步以同样**普遍的**方式把这对立取消掉；而人却要从直接生活中找到直接的满足。这种通过解决上述矛盾而得到的满足可以首先从感性需要的系统中找到例证。饥，渴，倦，吃，喝，饱，睡眠就足以例证感性需要范围里的矛盾和矛盾的解决。但是在人类生活的这种自然需要范围里，这种满足在内容上还是有限的，窄狭的；这种满足还不是绝对的，因此它无止境地引起新的需要，今天吃饱睡足，饥饿和困倦到明天还是依旧来临。所以再进一步走到心灵的领域，人就努力从知识和意志，从学问和品行里去找一种满足和自由。无知者是不自由的，因为和他对立的是一个陌生的世界，是他所要依靠的在上在外的东西，他还没有把这个陌生的世界变成为他自己使用的，他住在这世界里面不是象居在自己家里那样。好奇心的推动，知识的吸引，从最低级的一直到最高级的哲学见识，都只是发源于一种希求，就是要把上述不自由的情形消除掉，使世界成为人可以用观念和思考来掌握的东西。在

行为的领域里，自由是以相反的方式进行的，结果使意志的理性得到实现。这种理性由意志实现在国家生活里。在一个真正按照理性来划分生活各部门的国家里，一切法律和措施都只是按照自由的本质的定性来实现自由。既然如此，所以每个公民都发见这种制度恰恰是他个人理性的实现，在服从这些法律时，不是把它们当作外人，而是把它们当作心腹。人们往往把任性也叫做自由，但是任性只是非理性的自由，任性的选择和自决都不是出于意志的理性，而是出于偶然的动机以及这种动机对感性外在世界的依赖。

总之，人的身体方面的需要以及知识和意志事实上都在这世界里得到一种满足，以自由的方式消除主体与客体的冲突，消除内在的自由与现存的外在的必然性的冲突。但是这种自由和满足仍然是受到局限的，所以这自由和自满仍是有限的。哪里还有有限性，哪里就会不断地重新发生对立和矛盾，满足就还不能超出有限的范围。例如在法律和它的现实里，我的理性，我的意志以及这意志的自由固然得到了承认，我是一个人，作为人，我受到尊重；我有财产，这财产应由我保管；如果它遭到危害，法庭就保护我的权利。但是这种承认和自由永远只限于个别的有关方面以及它的个别的对象：这座房子，这笔钱，这个确定的权利法律等等，总之，这是个别的行为和个别方面的现实。意识在这里所察觉到的只是些个别现象，这些个别现象固然是彼此相关，组成一种关系网的，但是本身却只是些相对的范畴，受多种多样的条件的约制，在这些条件统治之下，可以暂时得到满足，也可以简直得不到满足。更进一层，国家生活确实是形成一个整体，一个本身完满的有机体：君主，政府，法庭，军队，公民团体的安排，社交等等，权利和义务，目的和它

的实现,前已提到的那些行为方式,以及使这整个机器常川开动的措施——这样结合起来的有机体在一个真正的国家里是圆满的,在自身以内实现了的。但是国家生活所体现的,以及人所依据以寻求他的满足的那个基本原则,不管它包含多么繁复的内在的和外在的因素,在它本身却还是片面的和抽象的。在这原则里只有意志的理性的自由得到发展;只有在国家里,而且只有在某一个别国家里,而且只有在存在中某一特殊领域以及这领域里个别方面的现实里,自由才能实现。所以人不免感觉到,这些部门里的权利和义务以及它们的尘世的,因而还是有限的存在方式还是不能令人完全满足的,无论在它们的客观存在上还是在它们对主体的关系上,它们都还需要一种更高的证实和批准。

人从各方面遭到有限事物的纠缠,他所希求的正是一种更高的更有实体性的真实境界,在这境界里,有限事物的一切对立和矛盾都能找到它们的最后的解决,自由能找到它的完全的满足。这就是绝对真实而不是相对真实的境界。最高的真实,本然的真实,就是最高的对立与矛盾的解决。在最高的真实里,自由与必然,心灵与自然,知识与对象,规律与动机等的对立都不存在了,总之,一切对立与矛盾,不管它们采取什么形式,都失其为对立与矛盾了。从此可知,单就自身而言的主体的自由而且是和必然割裂开来的自由既不是绝对真实的,而单就自身而言的孤立化的必然也不应被看作是真实的。日常的意识却不能克服这种对立,或是纠缠在矛盾里而感到绝望,或是把它抛开,另想逃避的办法。哲学却深入互相矛盾的定性中心,按照这些定性的概念去认识它们,这就是说,把它们的片面性看成不是绝对的而是自"取消"(否定)的,把它们

放在和谐与统一里。真实界就是这种和谐与统一。理解真实的这种概念就是哲学的任务。哲学固然在一切中认识出概念，因此它是唯一能领悟真理的真实的思考，但是概念，即自在的真实，和符合或不符合这种真实的存在却不是一回事。在有限现实①里，属于真实的各种定性显得是彼此并立相外的，即按照其真实性为不可分裂的东西现在被分裂开来了。例如生物是个体，但是作为主体，它就和周围的无机自然相对立。概念当然也包括这些对立方面，但是这些对立方面在概念里是和解了的；有限存在却把这些方面割裂开，使它们彼此疏离，因而是一种不合概念与真实的实在。照这样看，概念是无所不在的；但是须弄清楚的是这概念是否按照它的真实性实现于这样一种统一里，在这种统一里两特殊方面及其对立不复坚持真正的独立性和固定性，而只是观念性的②，成为和解了的两因素的自由协调。只有这种最高的统一体的实在界才是真实，自由和满足的境界。这种境界里的生活，这种对真实的心满意足，作为情感，这就是享受神福，作为思想，这就是领悟，这种生活一般地可以称为宗教的生活。因为宗教正是这样一种普遍领域，其中那唯一的具体的整体是既作为人本身的实质，又作为自然的实质而进到人的意识，只有这种唯一真实的实在才使人觉得它是统制个别有限事物的最高威力，由于这种威力，一切本来分裂对立的东西都还原到高一层的绝对的统一。

---

① “有限现实”即“现象界”或“自然”。

② 例如“有”与“无”对立，统一为“变”，在这“变”（统一体）里，“有”与“无”都不坚持本来的对立，因此，这两方面只是“观念性的”，即必须在观念中假定有对立的“有”和“无”，才可理解它们统一而成的“变”。

2．艺术对宗教与哲学的关系

艺术从事于真实的事物，即意识的绝对对象，所以它也属于心灵的绝对领域，因此它在内容上和专门意义的宗教以及和哲学都处在同一基础上。因为哲学除神以外也没有别的对象，所以其实也就是理性的神学，并且就它对真理服务来说，它也就是永远对神服务。

除掉内容上的这种类似，绝对心灵的这三个领域的分别只能从它们使对象，即绝对，呈现于意识的形式上见出。

这些形式的分别伏源于绝对心灵这概念本身。心灵就其为真正的心灵而言，是自在自为的，因此它不是一种和客观世界对立的抽象的东西，而是就在这客观世界之内，在有限心灵中提醒一切事物的本质①；它是自己认识到自己的本质的那种有限事物，因此它本身也就是本质的和绝对的有限事物。这种认识的第一种形式是一种直接的也就是感性的认识，一种对感性客观事物本身的形式和形状的认识，在这种认识里绝对理念成为观照与感觉的对象。第二种形式是想象（或表象）的意识，最后第三种形式是绝对心灵的自由思考。

a）感性观照的形式是艺术的特征，因为艺术是用感性形象化的方式把真实呈现于意识，而这感性形象化在它的这种显现本身

① 原文是 im endlichen Geiste die Erinnerung des Wesens aller Dinge，英译 Erinnerung 作 recollected presence（回想起的出现形状），俄译作 Воспроизведение（再造，再现），均不易解。

里就有一种较高深的意义，同时却不是超越这感性体现使概念本身以其普遍性相成为可知觉的，因为正是这概念与个别现象的统一才是美的本质和通过艺术所进行的美的创造的本质。在艺术中这种统一的实现固然不仅靠感性的外在事物，而且也靠观念的因素，特别是在诗里；不过就连在诗这门最富于心灵性的艺术里也还须有意义及其个别形象的统一——尽管这种统一是呈现于起观念作用的那种意识的——而每个内容也还是先以直接方式去掌握而后呈现于观念的。在一般情形之下，还必须说，艺术既以真实，即心灵，为其特有的对象，它就不能通过个别的自然事物本身，如日、月、地、星之类，来产生对这对象的观照。这些事物当然是感性的存在，但也只是孤立的感性的存在，单靠它们本身还不能产生对心灵性事物的观照。

我们既然把艺术摆在这种绝对的地位，就明白地抛开了前面已经提到的一个看法，以为艺术可以运用许多其它性质的内容，为一些与艺术不相干的旨趣服务。话虽如此说，宗教却往往利用艺术，来使我们更好地感到宗教的真理，或是用图像说明宗教真理以便于想象；在这种情形之下，艺术确是在为和它不同的一个部门服务。但是只要艺术达到了最高度的完善，它所创造的形象对真理内容就是适合的，见出本质的。例如古希腊艺术就是希腊人想象神和认识真理的最高形式。所以诗人和艺术家们对于希腊人来说，就是他们的神的创造者，这就是说，艺术家们替希腊民族建立了关于神的事迹、生活和影响的明确观念，因此也就是替他们建立了明确的宗教内容。这并非说，在诗以前，这些观念和教训已经以由思考产生的一般宗教格言和定义的形式抽象地存在于意识中，

艺术家们只是把形象附加到那些格言和定义上面去，或是用诗把它们装饰起来；而是说，在这种艺术创造里，那些诗人只能用这种艺术和诗的形式把他们心里酝酿成的东西表达出来。在宗教意识的其它阶段，宗教意蕴就不那样适合于艺术表现，在这种情形之下，艺术的作用就比较小些。

艺术作为心灵的最高旨趣的本来真正的地位就是如此。

但是艺术在自然中和生活的有限领域中有比它较前的一个阶段，也有比它较后的一个阶段，这就是说，也有超过以艺术方式去了解和表现绝对的一个阶段。因为艺术本身还有一种局限，因此要超越这局限而达到更高的认识形式。这种局限说明了我们在现代生活里经常所给艺术的地位。我们现在已不再把艺术看作体现真实的最高方式。大体说来，人类思想很早就已反对艺术，说它只是对神圣的东西作图解式的表现，例如犹太人和伊斯兰教徒都是这样看，就是希腊人也还是这样看，柏拉图就很反对荷马和赫西俄德所描写的神。每个民族文化的进展一般都要达到艺术指向它本身以外的一个时期。例如基督教的历史因素，如基督的复活，他的生和死之类，都提供艺术，特别是绘画，以无数形象化的机会，而教会本身不是保护艺术，就是任它自由；但是知识与探讨的欲望以及对内在心灵性的要求促进了宗教改革，于是宗教表现就离开了感性因素而回到内在的情感和思想。这样，后于艺术的阶段就在于心灵感到一种需要，要把它自己的内心生活看作体现真实的真正形式，只有在这种形式里才找到满足。在起始阶段，艺术还保留一些神秘因素，还有一种隐秘的预感和一种怅惘，因为它的形象还没有把它的完满的内容完满地表现出来供形象的观照。但是到了完

满的内容完满地表现于艺术形象了，朝更远地方了望的心灵就要摆脱这种客体性相而转回到它的内心生活。这样一个时期就是我们的现在。我们尽管可以希望艺术还会蒸蒸日上，日趋于完善，但是艺术的形式已不复是心灵的最高需要了。我们尽管觉得希腊神像还很优美，天父、基督和玛利亚在艺术里也表现得很庄严完善，但是这都是徒然的，我们不再屈膝膜拜了。

b）最接近艺术而比艺术高一级的领域就是宗教。宗教的意识形式是观念，因为绝对离开艺术的客体性相而转到主体的内心生活，以主体方式呈现于观念，所以心胸和情绪，即内在的主体性，就成为基本要素了。这种从艺术转到宗教的进展可以说成这样：艺术只是宗教意识的一个方面。换句话说，如果艺术作品以感性方式使真实，即心灵，成为对象，把绝对的这种形式作为适合它的形式，那么，宗教就在这上面加上虔诚态度，即内心生活所特有的对绝对对象的态度。就艺术本身来说，它和这种虔诚态度是不相干的。这种虔诚态度之所以起来，只是由于主体在情感上沉浸到由艺术用外在的感性形象所化成客观的东西里去，和它达到同一，结果在观念里的这种内在的呈现以及心情振奋的情感就成为绝对达到客观存在的基本要素。虔诚态度是教众崇拜的最纯粹最内在最主体的形式，在这种崇拜里客体性相好象被吞食消化了，客体性相的内容脱离了客体性相本身而变成了心胸情绪所特有的东西。

c）最后，绝对心灵的第三种形式就是哲学。因为在宗教里神首先是以外在对象呈现于意识的，至于神是什么，神如何显现和继续显现他自己，是必须从学习教义中才能领会到的，这种宗教固然也沉浸到内心生活里去，推动教众和激发教众的心灵；但是情绪与

观念的虔诚还不是内在生活的最高形式。我们必须把自由思考看作这种最纯粹的知识形式，哲学用这种自由思考把和宗教同样的内容提供给意识，因而成为一种最富于心灵性的修养，用思考去掌握和理解原来在宗教里只是主体情感和观念的内容。这样，艺术和宗教这两方面在哲学里统一起来了：一方面哲学有艺术的客体性相，固然已经把它的外在的感性因素抛开，但是在抛开之前，它已把这种感性因素转化为最高形式的客观事物，即转化为思想的形式；另一方面哲学有宗教的主体性，不过这种主体性经过净化，变成思考的主体性了。因为思考一方面是最内在最真实的主体性，而另一方面真正的思想，即理念，也是最实在最客体的普遍性，这只有在思考本身以内并且用思考的形式才能掌握住。

艺术、宗教和科学的分别我们暂时就只说这些。

意识的感性形式对于人类是最早的，所以较早阶段的宗教是一种艺术及其感性表现的宗教。只有在心灵的宗教里，神才以比较高的适合思考的方式被理解为心灵。从此可知，用感性形式来表现真理，还不是真正适合心灵的表现方式①。

---

① 在黑格尔的客观唯心主义体系里，最高真理、绝对和神都是一事。人类认识最高真理有一个发展过程，分为三个阶段，采取三种方式。最初级的方式是艺术，它以感性形象显现真理，较高一级的方式是宗教，它的侧重点由艺术所侧重的客体感性形象转到膜拜者的主体虔诚心情。宗教是对艺术的否定，到了最高级的认识方式，即哲学，又否定了宗教侧重主体意识的片面性，以自由思考把主体与客体、感性与理性都统一起来，才真正认识到理念。黑格尔认识到历史发展的重要性，但是他所认识到的发展就到哲学为止，特别是到他自己的哲学为止，他没有看到艺术还有多大的前途，认为到了现代，"艺术的形式已不复是心灵的最高需要了"，我们对过去优美艺术作品已"不再屈膝膜拜了"，这就否定了他自己所强调的发展观点了，因为发展终有止境。

3．第一卷题材的划分

我们既已知道艺术在心灵的领域中以及艺术哲学在其它哲学部门之中所占的地位了，在以下这个通论部分首先就要研究艺术美的**普遍概念**。

为着要按照它的整体来理解艺术美的理念，我们要分三个阶段来研究：

第一阶段**一般地**讨论**美的概念**；

第二阶段讨论**自然美**，自然美的缺陷使得**艺术美**（即**理想**）成为必要的；

第三阶段的研究对象是**理想如何实现为艺术作品中的艺术表现**。

第一章　总论美的概念

1. 理念

我们已经把美称为美的理念，意思是说，美本身应该理解为理念，而且应该理解为一种确定形式的理念，即理想。一般说来，理念不是别的，就是概念，概念所代表的实在，以及这二者的统一。单就它本身来说，概念还不是理念，尽管概念和理念这两个名词往往被人用混了。只有出现于实在里而且与这实在结成统一体的概念才是理念。这种统一不应了解为概念与实在的单纯的中和，其中两方面的特性与属性都因而消失了，有如钾与酸化合为盐，这两种原素的对立在盐里因互相冲淡而中和了。与此相反，在概念与实在的统一里，概念仍是统治的因素。因为按照它的本性，概念本身就已经是概念与实在的统一，就从它本身中生发出实在，作为它自己的实在，这实在就是概念的自生发，所以概念在这实在里并不是把自己的什么抛弃了，而是实现了自己。因此，概念在它的客观存在里其实就是和它本身处于统一体[1]。概念与实在的这种统一就是理念的抽象的定义。

尽管在艺术理论中"理念"这个名词也往往被人使用，有些声望很高的艺术鉴赏家却很讨厌这个名词。一个最近的最有趣的例

① 因为实在还是概念所含的一方面，这也就是理性与感性的统一。

子就是吕莫尔[1]先生在他的《意大利研究》里所作的争辩。这部书是从艺术的实践兴趣出发的，与我们所说的“理念”本来毫不相干。吕莫尔先生不懂得新哲学所说的理念，把理念和不确定的“观念”以及著名的艺术理论和艺术学派所主张的那种抽象的无个性的“理想”混淆起来。这些抽象的观念和理想是和实质上是确定的轮廓鲜明的自然形式[2]相对立的，吕莫尔却把理念和艺术家所臆造的抽象的观念和理想一律看待，以为理念也是和自然形式相对立的。如果按照这种抽象的观念和理想去进行艺术创造，这当然是不正确的，而且是徒劳的，就象思想者按照不明确的观念去思想，总是纠缠在完全不明确的内容里一样。但是这种指责却不能适用于我们所说的“理念”，因为这完全是具体的，是一种统摄各种定性的整体，其所以美，只是由于它（理念）和适合它的客体性相直接结成一体。

吕莫尔先生在《意大利研究》里（卷一，145—146页）说过这样的话：“按照最一般的意义，或则说，按照近代所了解的意义，美包含一件事物的足以使视觉得到愉快的刺激，或则通过视觉而与灵魂契合，使心境怡悦的一切特性。”这些特性分为三种：“一，只通过视觉起作用的；二，只通过假定是与生俱来的对于空间关系的那种特别感觉起作用的；三，首先通过知解力起作用，然后通过认识才对情感起作用的。”这第三种最重要的特性要依靠的“形式完全不靠感官的快感和体量的美而能引起一种明显的伦理的和精神的

① 吕莫尔（K.Rumohr,1785—1843），德国艺术史家。

② “自然形式”即实在事物的具体形式，如山川鸟兽之类。依黑格尔，自然事物是概念的体现或“另一体”。

快感，这种精神的快感一部分起于对上述（还是伦理的和精神的？——黑格尔原注。）那些观念的欣赏，一部分直接起于只要有清晰的认识活动就会感到的那种满足”。

按照这位重要的艺术鉴赏家的看法，美的基本特性就是如此。对于某种文化程度来说，这种看法也许可以过得去，但是从哲学观点来看，它却是很不圆满的。因为这种看法的基本论点只是：视觉，心灵，或知解力感到快乐，情感受到激发，引起了一种快感。整个论点都环绕着引起快感这一点。但是这种把美的作用归结为情感、快感和欣喜的看法早就由康德批驳掉了，康德已比美感说前进一步了[①]。

如果我们从这番辩论回到它所没有能推翻的理念，我们记得前面已说过，理念就是概念与客观存在的统一。

a）关于概念本身的性质，单就它本身来说，概念并不是一种抽象的统一，和实在中各种差异[②]相对立，而是本身已包含各种差异在内的统一，因此它是一种具体的整体。例如“人”，“绿”等观念原来并不是概念，而只是抽象的普泛的观念，只有证明了这些观念把各差异方面都包含在统一体里，它们才变成概念。例如“绿”颜色这个观念就以明与暗的统一[③]——一种特别的统一——组成“绿”的概念；“人”这个概念包含感性与理性，身体和心灵这些对立面，但是人并不是由两两并立互不相关的对立面混合而成的；按照

① 康德认为只指出审美产生快感还不解决问题，要解决的问题在于美感虽是个别的主观的，何以仍有普遍性和必然性。

② 各种差异，即各种不同的定性，对立面也是差异。这些差异已包含在概念里，而实现于实在（客观存在）中。

③ 这是根据歌德的关于颜色的学说，现在已不正确，已见110页注②。

人的概念，人就是这些对立面所结成的具体的经过调和的[1]统一体。但是概念是它的各种定性的绝对统一，这些定性在概念里原来不是彼此分裂各自独立的东西，否则它们就会脱离了统一，就不能实现它们自己。因此，概念包含它的全部定性于这种观念性的[2]统一体和普遍性里。这观念性的统一体和普遍性组成了它所以有别于客观现实的主体性。例如金子具有一定的重量，颜色，以及对各种酸所起的某些反应关系。这些都是不同的定性，但是都完全化为一体。连极细微的一个金粒也必须把这些定性包含在不可分割的统一体里。对于我们人来说，这些定性是可以分析开来的，但是按照它们的概念，它们本身却处于不可分割的统一体。凡是真正概念本身所含的各种差异面也是这样不能彼此分立地处于统一体里。一个更切近的例子是人对他自己的观念，即有意识的"我"。所谓"灵魂"或"我"就是概念本身处在它的自由的客观存在里。这个"我"包括一大堆最不同的观念和思想，这些简直就是一整个世界的观念；但是这种无限繁复的内容既然都在"我"以内，就还是无身体，无物质，好象挤塞到这种观念性的统一体里，作为"我"在我自身的纯粹的完全透明的显现[3]。概念包含各种不同的定性于观念性的统一体里，其情形就是如此。

按照它的本性，概念具有三种较切近的定性，即普遍的、特殊的和单一的。这三种定性之中每一种，如果拆开来孤立地看，就会

---

① 原文 vermittelt，字面的意思是"经过中介的"，依黑格尔的辩证法，两对立面的统一就是和解，即经过否定和否定的否定这种辩证过程的，所以译为"经过调和的"。

② "观念性的"就是"在思想中存在的"，所以是主体的，与实在对立的。概念的统一还是"观念性的"，"主体的"，理念的统一才是"实在的"，同时体现于客体性相的。

③ 一种概念虽很明确而却仍是抽象的"我"。

是一种完全片面的抽象的东西。如果还是片面的，它们就还没有出现在概念里，因为它们的观念性的统一才组成概念。因此，概念在这个意义上才是普遍的：这普遍的一方面自己把自己否定了，于是才成为有定性的特殊的东西，另一方面也把这种特殊性，作为普遍性的否定，也取消掉了。因为特殊的就是普遍的本身的一些特殊方面，普遍的之转化为特殊的，并不是成为绝对的另一体，所以普遍的在特殊的之中，只是恢复到它与原来单是普遍的时候的自己所结成的统一[①]。在这种恢复到自己之中，概念是无穷的否定[②]；不是对另一体的否定，而是自确定，在这自确定之中，概念只是自己对自己的肯定的统一。所以概念就是真正的单一体，就是在它的特殊存在之中自己仅与自己结合在一起的那种普遍性。我们在上文所已约略提及的心灵的本质就是概念的这种性质的最高例证。

由于它的这种无限性[③]，概念本身就已经是整体。因为概念是在它的"另一面"[④]里和它本身的统一，所以它是自由的，它的一切否定都是自确定，而不是由另一体所外加的限制。作为这种整体，概念就已包含一切由实在本身所显现的现象，使理念恢复到经

---

① 抽象的普遍性与具体的特殊事物中的普遍性统一起来了。下文所谓"恢复到自己"就是"实现自己"，也就是使自己具有明确的定性，成为实在事物，也就是所谓"自确定"，每个自确定了的概念就是一个具体事物，就是一个"单一体"。

② 有无穷的生发，就有无穷的否定。

③ 无限——黑格尔所谓"无限"并非数量上的无限，而是独立自在，不受限制。"无限"，"绝对"，"自由"，"独立自足"等词其实同义，每一个理念——作为概念与实在的统一体，即理性与感性的统一体——都是"绝对的"，"无限的"，"自由的"，"独立自足"的。

④ 另一面或另一体即概念的对立面，即实在或客观存在。

过调和的统一。凡是认为理念和概念完全不同的人就是对于理念和概念的性质一无所知。但是同时概念也确有不同于理念的地方:概念只有在抽象意义上才有可能向特殊分化,因为概念里的定性还是包含在统一和观念性的普遍性(这是概念的因素)里[①]。

所以在这种情形之下,概念本身还不免于片面性,还有一个缺点,这就是它本身虽然是整体,却只有在统一和普遍方面才有自由发展的可能[②]。这种片面性并不符合概念的本质,所以概念按照它的本质就要取消(否定)这种片面性。概念因此就否定自己作为这种观念性的统一和普遍性,使原来禁闭在这种观念性的主体性里的东西解放出来,转化为独立的客观存在。这就是说,概念通过自己的活动,使自己成为客观存在。

b) 所以单就它本身来看,客观存在就是体现概念的实在,但是原来概念还只是主体性的时候,它的一切因素[③]还只是处于观念性的统一,现在概念却取得另一形式,在这形式中原来它的一切因素都转化为独立的特殊性相和实在的差异面了[④]。

但是因为只有在客观存在中获得存在,变成实在的才是概念,所以客观存在在它本身就应该使概念变成实在。但是概念是它的各种特殊因素的经过调和的观念性的统一。所以在它的实在的差异面的范围之内,原来那些特殊因素的符合概念的观念性的统一

① 概念的统一和普遍性仍然是观念性的;主体的,其中各定性还未体现于实在事物,还是抽象的,所以不同于理念。

② 因为它还只有在抽象意义上才有可能向特殊性分化。

③ Momente,英译本作"对立面",实即概念里的各种定性或"差异面"。

④ 概念原来只是主体的统一时所含的一切定性(因素),现在在客观存在中变成实在事物的各种不同的性质(实在的差异面)了。

还要在它们本身(实在的差异面)中重新建立起来。在它们里面应该存在的不仅有实在的特殊因素，而且还有它们（实在的特殊因素)的经过调和所成的观念性的统一[①]。概念的威力就在于此：它在分散的客观存在里并不抛开或丧失它的普遍性，它就通过实在而且就在实在里，把它的这种统一显示出来。因为概念的本质就在于它能在它的另一体里保持住它与它本身的统一。只有这样，概念才是真正的实在的整体。

c）这种整体就是**理念**。理念不仅是概念的观念性的统一和主体性,而同时也是体现概念的客体,不过这客体对于概念并不是对立的,在这客体里，概念其实是自己对自己发生关系[②]。从主体概念和客体概念两方面看,理念都是一个整体,同时也是这两方面的整体的永远趋于完满的而且永远达到完满的协调一致和经过调和的统一。只有这样,理念才是真实而且是全部的真实。

2. 理念的客观存在[③]

因此,一切存在的东西只有在作为理念的一种存在时,才有真实性。因为只有理念才是真正实在的东西。这就是说，现象之所以真实,并不由于它有内在的或外在的客观存在,并不是由于它一

① 这两句原文很艰晦。英译本附注说："这里原文显然有错误。"但是英译本还是和原文一样不易懂。对这两句我们根据了俄译本。原文大意是："在客观存在里,概念原有的那些定性以及它们的统一还要显现出来。原来它们是观念性的，现在它们却变成实在的。"

② 见前注,英译本作"概念自确定"。

③ Dasein 即具有定性的存在,有人译为"限有"或"实有",为通俗计,译"客观存在"。

般是实在的东西，而是由于这种实在是符合概念的。只有在实在符合概念时，客观存在才有现实性和真实性。而且这真实性当然不是就主观的意义来说，即不是说，只要一种存在符合我的观念，它就是真实的，而是就客观的意义来说，即是说，"我"或是一种外在的对象、行动、事迹或情境在它的实在中实现了概念，它才是真实的。如果这种统一不发生，客观存在的东西就只是一种现象，在这种现象里不是完整的概念而是概念的某一抽象方面得到客体化（对象化）了。这抽象的方面由于脱离了整体与统一而独立分立，就可以退化到与真实的概念对立。所以只有符合概念的实在才是真正的实在，因为在这种实在里，理念使它自己达到了存在。

3. 美的理念

我们前已说过，美就是理念，所以从一方面看，美与真是一回事。这就是说，美本身必须是真的。但是从另一方面看，说得更严格一点，真与美却是有分别的。说理念是真的，就是说它作为理念，是符合它的自在本质与普遍性的，而且是作为符合自在本质与普遍性的东西来思考的。所以作为思考对象的不是理念的感性的外在的存在，而是这种外在存在里面的普遍性的理念。但是这理念也要在外在界实现自己，得到确定的现前的存在，即自然的或心灵的客观存在。真，就它是真来说，也存在着。当真在它的这种外在存在中是直接呈现于意识，而且它的概念是直接和它的外在现象处于统一体时，理念就不仅是真的，而且是美的了。美因此可以下这样的定义：美就是理念的感性显现。感性的客观的因素在美

里并不保留它的独立自在性，而是要把它的存在的直接性取消掉[1]（或否定掉），因为在美里这种感性存在只是看作概念的客观存在与客体性相，看作这样一种实在：这种实在把这种客观存在里的概念体现为它与它的客体性相处于统一体，所以在它的这种客观存在里只有那使理念本身达到表现的方面才是概念的显现。

a）根据这个原则，知解力是不可能掌握美的，因为知解力不能了解上述的统一，总是要把这统一里面的各差异面看成独立自在的分裂开来的东西，因而实在的东西与观念性的东西，感性的东西与概念，客体的与主体的东西，都完全看成两回事，而这些对立面就无从统一起来了。所以知解力总是困在有限的、片面的、不真实的事物里。美本身却是无限的，自由的。美的内容固然可以是特殊的，因而是有局限的，但是这种内容在它的客观存在中却必须显现为无限的整体，为自由，因为美通体是这样的概念：这概念并不超越它的客观存在而和它处于片面的有限的抽象的对立，而是与它的客观存在融合成为一体，由于这种本身固有的统一和完整，它本身就是无限的。此外，概念既然灌注生气于它的客观存在，它在这种客观存在里就是自由的，象在自己家里一样。因为概念不容许在美的领域里的外在存在独立地服从外在存在所特有的规律，而是要由它自己确定它所赖以显现的组织和形状。正是概念在它的客观存在里与它本身的这种协调一致才形成美的本质。但是把一切结合成一体的绳索以及结合的力量却在于主体性，统一，灵魂，个性。

---

① 取消存在本身，只取存在所现的现象。例如画马，所给的不是马的真实存在（不是活的真马），只是马的形象。这形象却还是一种客观存在。

b）所以如果从美对主体心灵的关系上来看，美既不是困在有限里的不自由的知解力的对象，也不是有限意志的对象。①

用有限的知解力，我们去感觉内在的和外在的对象，观察它们，从感性方面认识它们是真实的，让它们进入我们的知觉和观念，成为我们的能思考的知解力的抽象概念，因而具有抽象形式的普遍性。这样知解力活动是有限的，不自由的，因为它把看到的事物都假定为独立自在的。因为根据这种假定，我们就去适应这些事物，让它们自由活动，或是让它们影响我们的观念等等，相信这些事物都是实在的，只要我们被动地接受，把全部活动限于形式的注意和消极地避免幻想和成见的作用，就可以正确地了解这些事物。在这里，对象的这种片面的自由是与主体了解方面的不自由密切联系着的②。因为按照这个看法，对于主体了解，内容是既定的，主体的自确定便不起作用，只是按照存于客观世界的原状去接受和吸收现前的事物。这就好象是说，只有克服主体作用，我们才能获得真理。

有限的意志也有这种情形，不过方式是颠倒过来的③。这里旨趣、目的、意图都属于主体，主体要使这些旨趣、目的、意图等发生效力，就要牺牲事物的存在和特性。主体要实现它的决定，就只有把对象消灭掉，或是更动它们，改造它们，改变它们的形状，取消它们的性质，或是让它们互相影响，例如让水影响火，火影响铁，铁影响木等等。这样，事物的独立自在性就被剥夺掉了，因为主体要

① 关于知解力与理性的区别参看67页注②。

② 对象是假定为独立存在的，所以有片面的自由，主体不起自确定作用，所以不自由。

③ 主体自由，对象不自由。

利用它们来为自己服务，把它们作为有用的工具看待，这就是说，对象的本质和目的并不在它本身，而要依靠主体，它们的本质就在于对主体的目的有用。主体和对象交换了地位，对象不自由，而主体却变成自由了。

实际上有限智力与有限意志的两种关系①在主体与对象两方面都是有限的，片面的，而它们的自由也只是假想的。

主体在认识的关系上是有限的，不自由的，由于先已假定了事物的独立自在性。在实践的关系上它也是有限的，不自由的，由于目的和自外激发的冲动与情欲既有片面性、冲突和内在矛盾，而对象的抵抗也没有完全消除。因为对象与主体两方面的分裂和对立就是这种关系的假定条件，而且被看成这种关系的真实的概念。

对象在上述两种关系上也是有限的，不自由的。在认识的关系上，它的先已假定的独立自在性只是一种表面的自由。因为客观存在就它本身而言，只是存在着，它的概念（即主体的统一和普遍性）对于它并不是内在而是外在的。因此，每个对象在这种概念外在于客观存在的情况之下，只是作为单纯的特殊事物而存在，本着它的丰富复杂性转向外在界与许多其它事物发生千丝万缕的关系，显出它受许多其它事物的影响而生长、改变、壮大和毁灭。在实践的关系上，对象的这种依存性是已明白假定了的，事物对意志的抵抗也只是相对的，本身没有能力维持彻底的独立自在性。

c）但是如果把对象作为美的对象来看待，就要把上述两种观点统一起来，就要把主体和对象两方面的片面性取消掉，因而也就是把它们的有限性和不自由性取消掉。

---

① 有限智力的关系即下文认识的关系，有限意志的关系即下文实践的关系。

因为从认识的关系方面看，美的对象不是只看作这样的存在着的个别的事物：这个别事物的主体概念外在于它的客观存在，因在它的特殊实在[1]之中，它朝无数不同的方面分散破裂为千丝万缕的外在的关系[2]。美的对象却不如此，它让它所特有的概念作为实现了的概念显现于它的客观存在，而且就在它本身中显出主体的统一和生动性。因此，美的对象从向外在界的方向转回到它本身，消除了它对其它事物的依存性[3]，对于观照，就把它的不自由和有限变为自由和无限了。

自我[4]在对对象的关系上也不只是注意、感觉、观察以及用抽象思考去分解个别知觉和观察的那些活动的抽象作用了。自我在这对象里本身变成具体的了，因为它为自己成就了概念与实在的统一，以及原来分裂为我与对象两个抽象方面的统一。

关于实践的关系，我们前已详论，在审美中欲念也退隐了；主体把他对对象的目的[5]抛开，把对象看成独立自在，本身自有目的。因此，原来在一般对象的纯然有限的关系中，对象用作有用的实现手段，所以只有外在的目的，而在实现这种目的过程中，对象或是不自由地抵抗，或是被迫服从外在的目的；现在在美的对象中，这种一般对象的纯然有限的关系就消失了。同时，实践主体的不自由的关系也消失了，因为主体不再把主观意图等等和实现这种主观意图的材料和手段分开，而在实现主观意图之中也不再处

① 即特殊存在。

② 这是一般个别事物的情况，参看上段。

③ 参看前段“转向外在界与许多其它事物发生千丝万缕的关系”句。美的对象独立自在，不靠这些关系。

④ “自我”即主体，在这里即审美者。

⑤ 指一般事物在实践生活中的目的。

于只是服从"应该"原则的那种有限的关系[1]，而是面临着充分实现了的概念的目的。

因此，审美带有令人解放的性质，它让对象保持它的自由和无限，不把它作为有利于有限需要和意图的工具而起占有欲和加以利用。所以美的对象既不显得受我们人的压抑和逼迫，又不显得受其它外在事物的侵袭和征服。

因为按照美的本质，在美的对象里，无论是它的概念以及它的目的和灵魂，还是它的外在的定性，丰富复杂性和实在性，都显得是从它本身生发出来，而不是由外力造成的，其所以如此，是因为象我们已经说过的，美的对象之所以是真实的，只是由于它的确定形式的客观存在与它的真正本质和概念之间见出固有的统一与协调。还不仅此，概念本身既然是具体的，体现它的实在也就完全显现为一种完善的形象，其中各个别部分也显出观念性的统一和生气灌注作用。因为概念与现象的协调就是完满的通体融贯。因此，外在的形式和形状不是和外在的材料分裂开来，或是强使材料机械地迁就本来不是它所能实现的目的，而按其本质，它是实在本身固有的形式，而现在从实在里表现出来。最后，美的对象里各个部分虽协调成为观念性的统一体，而且把这统一体显现出来，这种谐和一致却必须显现成这样：在它们的相互关系之中，各部分还保留独立自由的形状，这就是说，它们不象一般的概念的各部分，只有观念性的统一，还必须显出另一方面，即独立自在的实在的面貌。美的对象必须同时现出两方面：一方面是由概念所假定的各部分协调一致的必然性，另一方面是这些部分的自由性的显现是

① 即寻常道德和功利的考虑。

为它们本身的，不只是为它们的统一体①。单就它本身来说，必然性是各部分按照它们的本质即必须紧密联系在一起，有这一部分就必有那一部分的那种关系。这种必然性在美的对象里固不可少，但是它也不应该就以必然性本身出现在美的对象里，应该隐藏在不经意的偶然性后面②。否则各个实在的部分就会失去它们的地位和特有的作用，显得只是服务于它们的观念性的统一，而且对这观念性的统一也只是抽象地服从。

无论就美的客观存在，还是就主体欣赏来说，美的概念都带有这种自由和无限；正是由于这种自由和无限，美的领域才解脱了有限事物的相对性，上升到理念和真实的绝对境界。③

① 这后半句英译本为"它们的自由性的形状显得基本上与全体合而为一，不仅是各部分的统一体所有的"。俄译本为"它们的自由性的显现是为自己而发生的，不仅为统一体"。似均不合原意。看上下文，这句大意是："不仅统一体显得是自由的，各部分也是显得是自由的。"

② 貌似偶然，其实必然。

③ 在这一章里黑格尔阐明了他的美的定义："美就是理念的感性显现"。理念包含三个因素：概念（抽象的普遍性）、体现概念的客观存在（个别具体事物）以及这二者的统一。概念本身已包含体现它的客观存在为其对立面或"另一体"，它通过既否定本身的抽象性而转化为客观存在，又否定客观存在的抽象的特殊性这种辩证过程而达到统一变成理念。这种发展过程并不通过外力，而是通过概念本身的内在本质，由自否定达到自确定。所以这种理念是无限的，自由的。理念就是美，也就是真。真是凭思考所认识到的事物本质和普遍性，美不是思考的对象而是感觉的对象，感觉从理念所显现的感性形象上所认识到的便是美。黑格尔特别强调美的无限和自由，认为美既不受知解力的局限，又不受欲念和目的限制，这样，艺术便脱离现实世界的一切关系而超然独立。这实际上还是康德的"无所为而为的观照"说的进一步的发展，是资产阶级的"为艺术而艺术"论的哲学基础。

第二章 自然美

美是理念，即概念和体现概念的实在二者的直接的统一，但是这种统一须直接在感性的实在的显现中存在着，才是美的理念。

理念的最浅近的客观存在就是自然，第一种美就是自然美。

A. 自然美，单就它本身来看

1. 理念作为生命

在自然界中，概念在实在中得到存在因而成为理念的方式有几种，我们须加以区别。

a）第一，概念直接沉没在客观存在里，以致见不出主体的观念性的统一，毫无灵魂地完全转化为感性的物质的东西①。纯然以机械的物理的方式分立的个别的物体就是属于这一种。例如一种金属物在它本身上固然具有许多复杂的机械的物理的属性，但是其中每一部分都同样含有这些属性。这样的物体不但没有一种完整的组织，使其中每一个差异面②都得到独立的特殊的物质存在，

① “观念性的统一”是主体在思想上认识到的统一。无灵魂的自然界事物自在而不自为（自觉），所以见不出这种观念性的统一，木石对自己毫无概念。

② 差异面即不同的属性、因素或不同的部分。

而且这些差异面也没有一种消极的观念性的统一，可以起灌注生气的作用[1]。它的差异只是一种抽象的杂多，而它的统一只是同样属性在各部分同样存在的那种等同性或一致性。

这就是概念的第一种存在方式。它的各差异面没有独立的存在，它的观念性的统一并不现出它的观念性[2]，因此，这种分立的物体本身还只是有缺陷的抽象的存在。

b）其次，较高一级的自然物却让概念所含的差异面处于自由状态，每一差异面在其它差异面之外独立存在。到了这步，客观性的真正性质才初次显露出来。客观性就是概念的各差异面所现出的这种互相外在的独立存在。在这个阶段，概念以这样方式显出它的身分：因为它作为统摄它的一切定性的整体，变成了实在，所以其中个别物体虽各有独立的客观存在，而同时却都统摄于同一系统。例如太阳系就是这样方式的客观存在。太阳、彗星、月球和行星一方面现为互相差异的独立自在的天体；另一方面它们只有根据它们在诸天体的整个系统中所占的地位，才成为它们之所以为它们。它们的特殊方式的运动以及它们的物理的性质都取决于它们对这整个系统的关系。这种密切联系就形成了它们的内在的统一，就是这种统一使各个别存在的天体互相关联而结合在一起。

但是概念却不停留在这种统摄诸独立个别物体的纯然自在的

---

① Beseelung，意谓使对象具有灵魂或生命。依黑格尔看，矿物无生命，所以不象有生命的东西那样各部分各有专司而仍互相联系成为完整的组织。就连这些不同部分也没有象下文所说的太阳系统所有的那种自在的消极的统一可以使它现出象有生气（因有自运动）。

② 它还见不出心灵性。太阳系能自运动，但仍是自在的而不是自为的，没有能自觉的灵魂，所以没有主体的观念性的统一。

统一。因为它的差异面既然是实在的，它的使这些差异面互相关联的统一也就必须变成实在的。这种统一与客观界个别物体的互相外在显然有别，因此它在这个阶段，与这种互相外在不同，自有一种实在的物体的独立的存在。例如在太阳系里，太阳就作为全太阳系的统一而存在，与系中各种实在的差异面[1]相对立。但是这种观念性的统一的存在方式还是有缺陷的，因为这种统一一方面只有作为诸个别的独立物体之中的关系，才是实在的，另一方面作为全系统中代表着统一的一种物体，它是与各种实在的差异面相对立的。如果我们把太阳看成全太阳系的灵魂，太阳却在这灵魂所向外展现的[2]各成员之外，自有独立的存在。太阳本身只是概念的一个方面，即统一方面，有别于实在的个别部分，因此这种统一还只是自在的，也就是说，还是抽象的。按照它的物质的属性，太阳固然是明显的同一体，是单纯的发光体，但是这种同一还只是抽象的。因为光本身只是单纯的无差异的现象。所以我们看到，在太阳系中概念本身固然是变成实在了，每一个星体既然显现为概念的一个特殊的方面，概念的差异面的整体也明白外现了，但是在这里概念究竟还是沉没在它的实在里，还没有显现为这种实在的观念性和内在的自为存在。它的存在的基本形式还是它的各差异面的各自独立，互相外在。

如果要概念达到真正的存在，就要求实在中的不同方面（即各独立的差异面的实在与也是独立的客观化的统一的实在本身）能回到统一；就要求自然差异面的这种整体一方面把概念明白外现

① 即各种不同的星体。

② 太阳影响所及的各个星体。

为它的各种定性，在实在界的互相外在，另一方面却又把它的每一特殊面的自封闭似的独立状态取消（否定）掉，使观念性（在这观念性里各差异面回到了这主体的统一）显现为对这些差异面灌注生气的普遍源泉[①]。这样，这些差异面才显得不仅是拼凑在一起的本无关联的各个部分，而是一个有机整体中的成员；这就是说，它们不再彼此分立，而是只有在它们的观念性的统一里，才有真正的存在。只有在这种有机组织里，概念的观念性的统一才出现在各成员里，作为它们的支柱和内在的灵魂。到了这步，概念才不再沉没在实在里，而是作为内在的同一和普遍性而转化为存在，这种内在的同一和普遍性就是概念的本质。

c）只有这第三种自然显现的方式才是理念的一种客观存在形式，而这样显现于自然的理念就是生命。死的无机的自然是不符合理念的，只有活的有机的自然才是理念的一种现实。因为生命有这三种特色：第一，在生命里概念所含的差异面外现为实在的差异面；其次，这些单纯的实在的差异面遭到否定，因为概念的观念性的主体性把这实在统辖住了；第三，这里也出现了生气，作为概念在它的躯体里的肯定的显现，作为无限的形式，这种形式有力量维持它在它的内容里作为形式的地位。

c1）如果根据寻常意识来看生命是什么，我们就一方面得到身体的观念，另一方面得到灵魂的观念，对两方面都分辨出一些不

① 依黑格尔，概念分正反合三阶段，在正的阶段，概念是主体的，具有观念性的抽象的统一；在反的阶段，概念得到客观性，见出差异面（即外现为各种定性）；在合的阶段，概念的差异面经过否定，与原来的观念性的主体的统一结成统一体，所谓“回原到统一”（否定的否定），这才是具体的统一。到了这阶段，概念才成为理念，达到真正的存在。

同的特性。身体与灵魂的这种区分对于哲学研究也是极其重要的，我们在这里也得研究它，不过灵魂与身体的统一的关系也同样重大，而且对于哲学思考一向就是一个极难的问题。正是由于这种统一，生命才形成理念在自然界中最初阶段的显现。所以我们不应把灵魂与身体的统一理解为单纯的互相联系在一起，而应把它看得更深刻些。我们应把身体及其组织看成概念本身的有系统的组织外现于存在，这概念使生物的一些定性在生物的肢体中得到一种外在的自然界的存在，情形正如在较低阶段的太阳系那样。概念在这种实际存在里就提升到形成上述那些定性的观念性的统一，而这种观念性的统一就是灵魂。灵魂形成实体的统一和通体渗透的普遍性，尽管它只对它本身发生关系，自生自发，融贯一致，只是一种主体的自为存在。灵魂与身体的统一就应该按照这种较高的意义来理解。这就是说，灵魂与身体并不是两种原来不同而后联系在一起的东西，而是统摄同样定性的同一整体。正如理念一般只应理解为概念外现于实际存在，其中既有二者的区别，又有二者的统一；生命也应理解为灵魂及其身体的统一。灵魂在它的身体里既见出主体性的统一又见出实体性的统一，这在感觉里就可以看出。生物的感觉并不只是独立地起于身体上某一部分，它就是全身的这种单纯的观念性的统一。感觉弥漫全身各部分，在无数处同时感到，但是在同一身体上并没有成千上万的感觉者，却只有一个感觉者，一个主体。因为有机自然的生命既包括实在存在的各部分的差异面和在这些部分中单纯地自为地存在着的灵魂，同时却又包括这些差异面作为经过调和的统一，所以生命比起无机自然要较高一层。只有有生命的东西才是理念，只有理念才是真

实。当然，就连在有机体里，由于身体不能充分实现它的观念性和生气灌注作用，这种真实也可以被毁灭，例如在生病时就是如此。在这种情形之下，概念就不能作为唯一的力量而统治着，还有别的力量在和它抗衡。不过这种存在只是一种败坏了的生命，这种生命之所以还能维持住，只是由于概念与实在之间的不适应还只是相对的而不是绝对的。如果这两方面的协调完全消失了，身体既没有真正的组织，又没有了这种组织的真正的观念性①，生命就会马上转为死亡，既然死亡，凡是由生气灌注作用所统摄于不可分裂的统一体的东西也就解体，彼此独立分立了。

c2）我们说过，灵魂是概念的整体，即在本身是主体的观念性的统一体，而分成各部分的身体虽然也是这同一整体，却显得是各个别部分的并列和现于感官的互相外在；我们还说过，灵魂与身体两方面在生命里是统一的。这番话里确实有一个矛盾。因为观念性的统一不仅不是现于感官的互相外在，其中每一特殊方面都具有独立的存在和完备的特性，而且还是这种外在实在②的直接对立面。说它们既对立而又统一，这就是矛盾。但是谁如果要求一切事物都不带有对立面的统一那种矛盾，谁就是要求一切有生命的东西都不应存在。因为生命的力量，尤其是心灵的威力，就在于它本身设立矛盾，忍受矛盾，克服矛盾。在各部分的观念性的统一和在实在界的互相外在的部分之间建立矛盾而又解决矛盾，这就形成了继续不断的生命过程，而生命就只是过程。这种生命过程包含着双重活动：一方面它继续不断地使有机体的各部分和各种

① 即观念性的统一。

② 这种外在实在即上文"现于感官的互相外在"亦即客观世界里并存的事物。

定性的实在差异面得到感性存在，而另一方面如果这些差异面僵化为独立的特殊部分，变成彼此对立，排外自禁的固定的差异面，它就又要使这些差异面见出它们的普遍的观念性，即它们的生命源泉。这就是生命的唯心主义[1]。因为不仅哲学是唯心主义的，凡是唯心哲学在心灵领域里所要做的事，自然在作为生命时实际上就已经在做。只有这双重活动合而为一，只有一方面有机体的各种定性的继续不断的实现以及另一方面在观念中替现实存在事物设立主体的统一这两件事的合而为一，才是完满的生命过程。关于这种生命过程的基本形式，我们在这里不能讨论。由于这双重活动的统一，有机体的一切部分才能不断地维持住，而且不断地重新获得，灌注生气给它们的观念性。有机体的各部分还在另一点上现出这种观念性：它们的经过生气灌注的统一对于它们不是无足重轻的，而是它们的实体，只有在实体以内而且通过这种实体，它们才能维持它们的特殊的个性。一般整体的部分和有机体的部分之间的分别就在于此。举例来说，房屋的个别部分，如个别的石头，窗户之类，不管它们是否结合起来造成一座房屋，都还保持它们原来的性格；彼此结合在一起对于它们是无足轻重的，而概念对于它们还只是一种外在的形式，这种形式并不在各实在部分里活着，以便把这些实在部分提升到一种主体统一的观念性[2]。有机

① 黑格尔所理解的唯心主义（Idealismus）哲学是以 Idee（观念，理念，概念都属这一范畴）为统摄万事万物的基础，使杂多之中有统一，个别之中有普遍性，颇近于过去中国哲学所说的"理一分殊"。这就是对立面的统一。他认为，生命把灵魂和身体的对立矛盾统一起来，也就是遵照唯心主义的原则，哲学上的唯心主义就是生命的唯心主义的一种反映。

② "概念"指房屋整体，房屋整体的概念对于一砖一木是外在的，一砖一木里并没有房屋这个概念，所以房屋的各部分只有外在形式上的统一，没有观念性的统一，即概念所应有的灌注生气于全体各部分的统一。

体的各部分却不然，它们固然也有外在的实在，但是概念是它们所特有的内在本质，对于它们不只是从外面附加上去的起粘合作用的外在形式，而是有了这概念，才有它们所特有的那种地位。因此，有机体的各部分所获得的实在并不象建筑物中的石头或是行星系统中的各行星、月球、彗星所有的那种实在，而是不管它们实在与否，它们却获得一种在观念中在有机体以内设立的存在。例如割下来的手就失去了它的独立的存在，就不象原来长在身体上时那样，它的灵活性、运动、形状、颜色等等都改变了，而且它就腐烂起来了，丧失它的整个存在了。只有作为有机体的一部分，手才获得它的地位，只有经常还原到观念性的统一，它才具有实在。生物界的实在之所以属于较高级方式，道理即在于此；凡是实在的肯定的东西都要以观念性的否定的方式来设立，同时，有了这种观念性，有机体的各差异面才能维持生命，也才能具有它们所特有的性质①。

c3）理念作为自然生命时所获得的实在因此就是具有现象的实在。所谓“具有现象”是指有一种实在存在着，但是不是直接在它本身具有它的“抽象存在”，而是同时在它的“客观存在”中被否定地设立。但是对有机体在外在界客观存在的各部分所进行的否定过程，不仅作为观念化的活动而具有否定的关系，而且在这种否定中同时也是肯定的自为存在②。一直到现在，我们都把处在排

① 例如手这个差异面是实在的肯定的东西，但是要把它的独立自在性否定掉，受“生命”统辖，它才是活的，也才是手。手依存于观念性的统一，即生命。

② 在黑格尔的辩证逻辑中，Sein 是抽象的存在（或译“潜有”，“虚有”），是正，Dasein 是在实在界中与其它事物发生关系因而获得定性的具体存在或客观存在（或译“限有”，“实有”），是反；这正反两对立面的统一是 Fürsichsein，即“自为的存在”（或

它自禁的特殊状态中的个别实在的东西看作肯定方面。但是在有生命的东西里这种独立自在性被否定了，只有在身体的有机体以内的观念性的统一才具有力量对自己发生肯定的关系。灵魂就应理解为这种在否定中同时肯定的观念性①。因为如果灵魂显现在身体里，这显现同时就是肯定的。灵魂固然显现为反对身体各部分独立的特殊性的力量，但是同时却也是这些部分的创造者，因为灵魂把外现为形式和肢体的东西作为内在的和观念性的东西包含在它本身里。所以显现于外界的就是这肯定的内在的东西；外在的东西，如果纯然是外在的，就不过是一种抽象的片面的东西。但是在有生命的有机体里，我们所看到的是一种外在的东西，内在的东西就在这外在的东西里显现出来，这就是说，这外在的东西在它本身上显现出内在的东西，这就是它的概念。显现这个概念的实在也就属于这个概念。但是因为在客观存在里，概念作为概念，是对自己发生关系的和在它的实在里自为存在的主体性②，所以生命只能作为有生命的东西，即作为个别的主体，而存在。只有生命才第一次找到了这种否定的统一点：这统一点之所以是否定的，是

译“自有”）。例如“石”这个概念只有抽象存在，个别的具体的石头才有客观存在。石头无自意识，所以只能是“自在的”，不能是“自为的”。有自意识的东西才是自为的存在。“被否定地设立”：客观存在否定抽象存在，作为抽象存在的反面或对立面。“观念化的活动”：否定片面的抽象性，回到观念性的统一。“同时是肯定的自为存在”：不但有客观存在，而且在主体意识中认识到这存在。

① 灵魂灌注生气于全体各部分，肯定了全体有统一的生命，否定了各部分的独立自在性。

② 这句英译本是：“但是因为在客观世界里，概念，严格地作为概念，就是主体生命和自确定的生命的原则明白外现于它自己的客观实在。”例如马的概念是主体的，对于个别存在的马是使马之所以为马的主体性即观念性的统一与普遍性。这马概念的观念性的统一与普遍性，在个别存在的马身上得到实现。

由于只有通过在观念中把实在的差异面设立为只是实在的，主体的自为存在才能显现出来，但是这些只是实在的差异面同时是与自为存在的主体的肯定的统一联系在一起的。把这方面的主体性突出地显示出来是非常重要的。只有作为个别的有生命的主体，生命才是现实的。

如果我们进一步追问：生命的理念在现实的有生命的个体里如何可以认识，以下就是答案。第一，生命必须作为一种身体构造的整体，才是实在的；其次，这种整体不能显现为一种固定静止的东西，而是要显现为观念化的继续不断的过程，在这过程中要见出活的灵魂；第三，这种整体不是受外因决定和改变的，而是从它本身形成和发展的，在这过程中它永远作为主体的统一和作为自己的目的[①]而与自己发生关系[②]。

主观的生命的这种在自身以内的自由独立特别表现于自发运动。无机自然的无生命的物体都有它们的固定的空间性，与它们所在地合而为一，就束缚在那所在地上面，或是受到外力才能运动。因为它们的运动不是由它们本身发出的，所以运动在它们身上出现时，就显得是一种对它们是外来的影响，它们在起反应时还要出力抵销这种影响。行星之类物体的运动虽不象受外力推动，它也还是受约制于固定的规律以及这种规律的抽象的必然性。活的动物却不然，它在它的自由的自发运动中由它自己否定了固定地点的约束，不断地从这种约束中解放出来。同理，动物在它的运动中也解脱了——尽管这是相对的——固定方式、固定路线、固定

① “自己的目的”即它本身就是目的。

② “与自己发生关系”，英译本作“自确定了”。

速度等等的抽象限制。说得更仔细一点，动物在它自己的身体组织里就有一种可以感觉到的空间性，生命就是在这种实在本身①里的自发运动，例如血液循环、四肢运转等等。

但是运动还不是生命的唯一的表现。动物声音的自由腔调是无机物体所没有的，无机物体只有在受外力敲击时才发出扑通叭喇的声音。这种自由腔调就是受到生气灌注的主体性②的更高一级的表现。但是观念化的活动却最深刻地表现于这个事实：有生命的个体一方面固然离开身外实在界而独立，另一方面却把外在世界变成为它自己而存在的：它达到这个目的，一部分是通过认识，即通过视觉等等，一部分是通过实践，使外在事物服从自己，利用它们，吸收它们来营养自己，因此经常地在它的另一体③里再现自己——在较高级的有机体里这种再现自己的过程当然是在需要、吸收、满足和过足的某种一定的时间间隔中进行的。

这一切就是生命概念在有生命的个体中所显现的活动。这种观念性并不只是由于我们的思考，而是客观地呈现于有生命的主体本身，因此我们应该把这种主体的客观存在称为一种客观唯心主义④。灵魂作为这种观念性的存在使它自己显现出来，永远把身体的只是外在的实在提升为显现，因而也使它自己在身体里客观地显现出来⑤。

① 即动物的身体。

② 这其实就是"生物"，一个典型的绕弯子说话的哲学术语。

③ 另一体即对立面，亦即外在世界。"再现自己"，因为改变外在事物，使它们现出自己活动的效果。

④ 客观唯心主义肯定观念或概念的客观存在，生命概念客观存在于个别有生命的东西里，所以黑格尔把生物的存在称为"客观唯心主义"。

⑤ 即显现为一种可以感觉到的对象。

2. 自然生命作为美

作为在感性上是客观的[1]理念，自然界的生命才是美的，这就是说，真实（即理念）在它的最浅近的自然形式（即生命）里直接地存在于一种个别的适合于它的实在事物里。但是由于理念还只是在直接的感性形式里存在，有生命的自然事物之所以美，既不是为它本身，也不是由它本身为着要显现美而创造出来的。自然美只是为其它对象而美，这就是说，为我们，为审美的意识而美。所以我们就要问：生命在它的直接感性存在里以什么方式并且通过什么路径才能对于我们显现为美的。

a）如果我们先看一看有生命的东西在实践中是怎样产生出来和维持住的，我们第一眼看到的就是自发的运动。看作一般运动，这种自发的运动只见出有时间性的变动位置的那种抽象的自由，在这种变动位置中动物显得是完全任意的，而它的运动也显得是偶然的。音乐和舞蹈却不然，它们固然也是本身里就有运动，但是这种运动不是纯然任意的和偶然的，而是本身符合规律的，确定的，具体的，有尺度的，纵然我们完全不管这种运动所表现的美究竟含有什么意义。如果我们进一步把动物的运动看作是实现一种内在的目的，那么，这种目的既然也是受外物激发起来的，也就完全是偶然的，而且也是完全受局限的。如果我们再进一步把动物运动看成全体各部分的适应某种目的而且互相配合一致的动作，

---

① 即作为感官对象的。

这种看法也只是根据我们的推理的活动①。如果我们设想动物如何满足它的需要，寻求营养，抓住食物来吞食和消化，总之，完成一切为维持它的生活所必要的动作，那么，这也还只是根据推理的活动。因为这里我们所看到的还只是某种个别欲望的外貌以及这种欲望的任意的偶然的满足——还看不出有机体的内在活动②——或是这些活动及其表现方式成为我们的推理的对象，我们根据推理设法从动物的内在目的与实现这目的的器官之间的协调中见出动物运动的目的性。

无论是个别的偶然欲望，自发运动和满足需要的动作所给我们的感性印象，还是由推理来见出的有机体的目的性，都不能使我们感到动物的生命就是自然美；美却起于个别形象的显现，不论在静止中也好，在运动中也好，却与满足需要的目的性无关，与自发运动的完全孤立的偶然性也无关。美只能在形象中见出，因为只有形象才是外在的显现，使生命的客观唯心主义③对于我们变成可观照，可用感官接受的东西。思考从概念来理解这种客观唯心主义，按照它的④普遍性来把它变成自为的，但是审美作用却按照它的⑤显现着的实在来把它变成自为的⑥。而这种显现着的实在就是分成部分的有机体的外在形象，这形象对于我们既是一种客

① 我们推想动物运动有预先考虑到的目的。

② 各器官都在设法实现同一有目的的活动。

③ 即生命的观念性，或周流于全体各部使它们成为整体的"灵魂"。

④ "它的"，指生命的客观唯心主义的。

⑤ 同上。

⑥ 原文似有省略，俄译本作："思考在它的概念里掌握住这种唯心主义，从它的普遍性方面把它变成思考的对象，但是审美作用却从它的显现着的实在方面把它变成审美的对象。""自为的"(für sich)指变成自己的认识对象。

观存在的东西（Daseiendes），也是一种显现着的东西（Scheinendes），这就是说，有机体各个别部分的只是实在的多方面的性格必须显现于形象的生气灌注的整体里①。

b.）按照前已说明的生命的概念，我们对于这种显现的较精确的性质就可以推演出以下几点：形象是在空间绵延的，有界限的，现出形体的，见出形式、颜色、运动等等多方面差异性的。但是一个有机体如果要见出生气灌注，它就必显出它并不是从这种多方面的差异性得到它的真正的存在。要见出生气灌注，它就必须是这样：我们用感官所接触到的现象的各个差异的部分和方式都融化成为一个整体，因而显现为一个个体，一个把这些特殊部分既作为差异的，又作为协调一致的，而包括在一起的统一体。

b1）第一，这种统一体却必须显得是没有意图的统一体，所以不应现出抽象的目的性。各部分既不应以达到某固定目的的手段为那目的而服务的身分而成为观照的对象，也不应在结构和形状中失去它们彼此之间的差异。

b2）其次，相反地，这些部分对于观照（知觉）显得有些偶然性，这就是说，某一部分的定性并不同时是另一部分的定性。任何部分并不因为另一部分具有某种形状，也就具有那种形状，例如象在有规律的安排里那样。在有规律的安排里，各部分的形状大小等等都取决于某一抽象的定性。例如同一建筑物上的窗子大小都是一致的，或至少是并列在一排的。同一军营里的士兵都一律穿一样的制服，情形也是如此。制服的各部分，样式、颜色等等彼此之

① 例如马有只是实在的一方面，即寻常实际存在的个别的马，也有显现着的一方面，即使人觉得美的马的生气活泼的形象，或画成的马。

间的关系并不是偶然的，这一部分用这个样式，就因为其它部分也用这个样式。样式的差异和独立的特性在这里都是行不通的。在有机的有生命的个体方面，情形却不如此。每个部分都是不同的，鼻子和额头，嘴和腮，胸膛和颈项，手和脚，彼此都有显然的差异。因为对于观照（知觉），每部分的形状都不和另一部分的相同，各有各的特殊样式，这部分的样式并不绝对取决于另一部分的样式，所以各部分就显得本身是独立自在的，因而彼此相望，是自由的，偶然的。因为就物质材料说，它们虽是联贯在一起，但是这并不能影响到它们的形式。

b3）第三，对于观照（知觉），这种独立自在性里①还应有一种可以看得见的内在的联系，虽然这种统一②应该不是抽象的，外在的，象在有规律的安排里那样，而是不但不消除各个别方面的特性，而且反而要把这些特性表现出来，把它们保持住③。这种统一不是象各部分的差异那样可以直接用感官知觉到，而是一种隐秘的，内在的必然性和协调性。既然只是内在的而不是从外表可以看得出的，这种统一就只能通过思考来掌握，完全不是可以由感官见出的。既然不是感觉的对象，它就还不能现为美，我们的观照就还没有在生命的东西里见到理念显现于实在。因此，这种统一作为用理念灌注生气于各部分的统一，尽管不应该只是感性的、在空间

① 有机体各部分的独立自在。

② "统一"即"内在联系"。

③ 在有规律的安排里，作为安排准则的时、空、量、质等都是抽象的，外在的；既要求一致，即须消除各个别方面的独立自在的特性。在有机体里，例如人的眼耳鼻手足等部分一方面独立自在，保持特性，一方面又借灵魂或生命作它们的内在联系。各部分的差异是可目睹的，它们所显现的生命却是内在的，须借思考才能理解的，所以是观念性的统一。

中绵延的东西，它却还必须在外在事物里现出来①。在个体里这种统一显现为它的各部分的普遍观念性，形成了维系它们的基础，即生命主体的主体本质②。这种主体的统一在有机的生物身上表现为情感。在情感和情感表现里，灵魂显出自己是灵魂。因为对于灵魂，身体各部分的单纯的并存见不出真实，而对于灵魂的主体的观念性，杂多的占空间的形式也是不存在的。灵魂当然要假定身体各部分的这种杂多性，特有的构造以及有机的组织，但是在发生情感的灵魂及其情感的表现流露于这些部分时，无处不在的内在的统一就显现为对各部分的只是实在的独立自在性的否定（取消），这些独立自在的部分现在就不再只是表现它们自己，而是表现灌注生气给它们的发生情感的灵魂。

c）但是在开始时，灵魂的情感表现既不能使人看到身体各部分之间有一种必然的互相依存的关系，也不能使人认识到实在的各部分构造和情感本身的主体的统一之间有必然的统一。

c1）如果单从形状就可以见出有机体各部分之间的这种协调以及这种协调的必然性，那可能是由于这种关系是我们在习惯上所常看到的这些部分的并存关系，我们见到某一类型的有机体，就想到这类型所惯有的形象。但是习惯还只是纯然主体的必然性③。例如根据这种习惯标准，我们觉得某些动物是丑的，因为它们的形体和我们常见的不同，甚至相反。我们说某些动物形体奇怪，因为

---

① 动物身体各部分所见出的统一是主体的观念性的统一，是理性的因素，但必须在具体的感性的客观事物中显现出来，才使人觉得美。

② Subjektum，俄译本引原文加括弧未译，英译本作“主体的主体”。

③ “这就是说，它所根据的只是很有限的经验，这种经验不一定与所见事物的真正本质有关。”（英译本注）这就是“美是常态，丑是变态”的看法。

它们的器官的安排不同于我们所习以为常的：例如鱼，身体过大，尾巴过小，显得不相称，或是双眼都长在头的某一边。在植物界，我们比较惯于看到反常的情形，但是仙人掌和它的刺以及它的长方棒形的茎干还是令人惊奇。对博物学有多方面修养和知识的人却不然，他们既然对于个别部分知道最清楚，对于许多类型的各部分互相依存的关系也很熟悉，他们就很少有看不惯的东西。

c2）其次，对于各部分的这种协调如果有较深入的了解，那就会使我们有识力和技能，根据某一孤立的部分，把它所必隶属的全体形状推测出来。例如居维叶[1]在这方面就是著名的，他看到一块个别的骨头——不管它是否已结成化石——就可以断定它属于哪一种动物。"从爪知狮"那句格言在这里完全应验了。从一个爪或一片腿骨就可以断定牙齿的形状，从牙齿的形状也可以反过来断定臀骨和脊椎骨的形状。但是在这种研究里，对于类型的知识已经不只是习惯的事，思考和判断已经参加进来起领导的作用。例如居维叶在推证时对于动物的内容丰富的定性和统摄全种类的特性都已了如指掌，这些定性和属性成为同一动物身体中各个别的互相差异的部分的统一原则，根据这个原则，他就可以推断全体的形状。这种定性就是肉食类的特性，这就形成全体各部分的结构组织的规律。例如肉食类动物就需要另一种的牙齿和腭骨等等，当它猎食物时，攫取食物就不能凭蹄而必须凭爪。这就是一个定性，可以作为推断全体各部分必有的形状和互相依存关系所根据的指导原则。对于一种动物的惯有的观念也就属于这里所说的普

① 居维叶（Cuvier，1769—1832），法国著名的自然科学家，在解剖学上有很大的贡献。

遍定性，例如狮和鹰的筋力。这种观察方式单作为观察方式来看，当然可以看成是美的，巧妙的，因为它使我们可以认识形体的统一以及它的各种形式，而这统一却不是单调的重复，各部分的差异却还完全可以见出。但是在这种观察里主要的不是观照而是一种指引到一般性的思考。从这方面看，我们所以不能说我们是把对象作为美的对象来对待，我们只能说这主观思考的观察方式是美的。更仔细一点看，这些思考都根据某一个别的有局限的方面作为指导原则，即动物的营养方式，例如肉食素食之类定性。但是单凭这种定性，还不能达到对上文所说的对于全体，概念，和灵魂本身之间关系的观照。

c3）所以我们如果要认识到这个领域里的生命的全体内在统一，就必须借助于思考和理解；因为在自然界里，观念性的主体的统一既然还没有变成自为的，灵魂作为灵魂就还不是可认识的。如果我们用思考按照灵魂的概念来理解灵魂，就可以看到两方面：一方面是形象的观照，另一方面是用思考对灵魂作为灵魂所得到的概念。但是从这两方面理解灵魂的方式并不适用于审美；在审美时对象对于我们既不能看作思想，也不能作为激发思考的兴趣，成为和知觉不同甚至相对立的东西。所以剩下来的就只有一种可能：对象一般呈现于敏感[①]，在自然界我们要借一种对自然形象的充满敏感的[②]观照，来维持真正的审美态度。“敏感”这个词是很奇

---

① 德文 Sinn，英译本和法译本都作“感觉”(Sense)，俄译本作“对外形的感觉”。依一般心理学的划分，感觉只限于对直接外形的认识，抽象思考才能获得对事物本质的认识。黑格尔认为美是感性与理性的统一，所以用来认识美的心理功能，不是知解力而是他所说的“敏感”(Sinn)，是介乎感觉与思考之间的一种心理功能。

② sinnvolle 与上句 Sinn 呼应；俄译本作“感性的聪敏的观照”。

妙的，它用作两种相反的意义。第一，它指直接感受的器官；第二，它也指意义、思想、事物的普遍性。所以“敏感”一方面涉及存在的直接的外在的方面，另一方面也涉及存在的内在本质。充满敏感的观照并不很把这两方面分别开来，而是把对立的方面包括在一个方面里，在感性直接观照里同时了解到本质和概念。但是因为这种观照统摄这两方面的性质于尚未分裂的统一体，所以它还不能使概念作为概念而呈现于意识，只能产生一种概念的朦胧预感。例如接受了自然界分为动、植、矿三界的区分，我们在这三个阶段里就仿佛预感到这种符合概念的自然界分野之中有一种内在的必然性，而不是停留在仅仅对一种外在目的性的认识。在这三界的繁复的形象里，上述充满敏感的观照还朦胧预感到一种符合理性的前进过程，在动植物的等级次第如此，在各种不同的山脉形成也是如此。个别动物的形体，例如昆虫区分为头、胸、腹、尾等，也使观照者朦胧预感到这是一种本身符合理性的身体构造；再如五官，第一眼看来象是一些偶然的杂多的东西，但是也可以见出它们是符合概念的。歌德对于自然和自然现象的内在理性的观察和阐明可以为证①。他以卓越的智力，用朴素的方式②对自然事物进行了感性的观察，而同时却完全预感到它们的符合概念的联系。在了解历史和叙述历史时，我们也可以通过个别的事件和人物，暗地里就把它们的实在意义和必然联系显示出来。

---

① 歌德对动植物形态的研究和贡献是有历史意义的。

② naiverweise，不用哲学的前提和方法。

3．对自然生命的观察方式

总述以上所说的，我们可以说，自然作为具体的概念和理念的感性表现时，就可以称为美的；这就是说，在观照符合概念的自然形象时，我们朦胧预感到上述那种感性与理性的符合，而在感性观察中，全体各部分的内在必然性和协调一致性也呈现于敏感。对自然美的观照就止于这种对概念的朦胧预感。认识到各部分虽然显得本身是独立自由的，而在形状、轮廓、运动等方面却可见出协调一致的，这种领悟还是不确定的，抽象的。内在的统一还是内在的，对于观照还没有现出具体的观念的形式①，而观察也只满足于看到各部分之中一般有一种必然的起生气灌注作用的协调一致那种普遍性。

a）由此可见，我们只有在自然形象的符合概念的客体性相之中见出受到生气灌注的互相依存的关系时，才可以见出自然的美。这种互相依存的关系是直接与材料统一的，形式就直接生活在材料里，作为材料的真正本质和赋与形状的力量。这番话就可以作为现阶段的美的一般定义。例如我们赞赏自然结晶体，因为它的有规律的形状不是由于外在的机械的影响，而是由于内在的本身特有的定性和自由能力，是由对象本身方面自由产生的，因为外在于对象的力量虽然也可以是自由的，但是在结晶体里，赋与形状的活动却不是外在于对象的，而是这种矿物按照它的本质本来就有的一种活动的形式；它是这材料本身的自由能力，通过本身固有的

① 朦胧的预感，还没有成为明确的观念。

活动而形成自己，而不是被动地从外面接受它的定性。所以这材料在它的实现了的形式里，就是在它所特有的形式里，本身是自由的。在更高更具体的方式里，本身固有形式的这种活动就表现在有生命的有机体和它的轮廓以及各部分的形状里，特别是表现在运动里和情感表现里。因为在运动里和情感表现里，内在活动本身就活跃地现在眼前。

b）但是自然美作为内在的生气灌注，尽管是不确定的，我们还是可以见出以下三点：

b1）根据我们对于生命的观念，根据对于生命的真正概念的预感，以及根据惯见的类型在正常现象中所现出的本质上的差异，我们就说一个动物美或丑，例如懒虫爬起来很艰难，整个生活习惯都显得没有剧烈运动和活动的能力，就由于它的这种懒散，它叫人嫌厌。因为活动和敏捷才见出生命的较高的观念性。我们对于两栖动物，某些鱼类，鳄鱼，癞虾蟆，许多昆虫都不起美感，就是因为这个道理。混种动物从某一物种过渡到另一物种，把这两个物种的形状混合在一起，例如鸭嘴兽就是鸟与四足兽的混合，尽管令人惊奇，却显得不美。这种情形可能首先只是由于习惯；我们对于某一物种的定型有一种习惯的观念。但是就连在这习惯里也有一种朦胧感觉在活动，例如我们仿佛觉得鸟的身体构造各部分必然互相关联，按照它的本质，它不能采取属于别一物种的形状而不显得是个混种。所以混种显得是奇怪的，自相矛盾的。总之，有些形体显得有缺陷而无意义，只从外表上见出窄狭的需要，就有一种片面的局限性，此外，也有象上文所说的混种和过渡种，虽然本身不算是片面的，却也不能坚持差异的定性，这两种都不属于有生命的自

然美范围。

b2）在另一意义上我们还可以说自然美，例如在对一片自然风景的观照里，摆在我们面前的并不是有机的有生命的形体，这里并没有什么由全体有机地区分成的部分，根据它们的概念，显现为生气灌注的观念性的统一体，而是一方面只有一系列的复杂的对象和外表联系在一起的许多不同的有机的或是无机的形体，例如山峰的轮廓，蜿蜒的河流，树林，草棚，民房，城市，宫殿，道路，船只，天和海，谷和壑之类；另一方面在这种万象纷呈之中却现出一种愉快的动人的外在和谐，引人入胜。

b3）最后，自然美还由于感发心情和契合心情而得到一种特性。例如寂静的月夜，平静的山谷，其中有小溪蜿蜒地流着，一望无边波涛汹涌的海洋的雄伟气象，以及星空的肃穆而庄严的气象就是属于这一类。这里的意蕴并不属于对象本身，而是在于所唤醒的心情。我们甚至于说动物美，如果它们现出某一种灵魂的表现，和人的特性有一种契合，例如勇敢，强壮，敏捷，和蔼之类。从一方面看，这种表现固然是对象所固有的，见出动物生活的一方面，而从另一方面看，这种表现却联系到人的观念和人所特有的心情。

c）自然美的顶峰是动物的生命，但是动物的生命尽管已经表现出生气灌注，却还是很有局限的，受一些完全固定的性质束缚着的。它的存在的范围是窄狭的，而它的兴趣是受食欲色欲之类自然需要统治着的。就作为内在的东西在形体上得到表现来说，它的生命是贫乏的，抽象的，无内容的。还不仅此，这内在的东西并不显现为内在的，自然生命并不能看到它自己的灵魂，因为所谓自

然的东西正是指它的灵魂只是停留在内在的状态，不能把自己外现为观念性的东西。这就是说，动物的灵魂，象我们已经说明的，不是自为地成为这种观念性的统一；假如它是自为的，它就会把这种自为存在的自己显现给旁人看见。只有自己意识到的自我才是这种单纯的观念性的东西，既是自为地观念性的，它就知道自己是这种单纯的统一，因此使自己得到一种实在，这种实在并不只是在外表上是感性的，具有身体的，而是本身就是观念性的。只有在这种情形之下，实在才有概念本身的形式，概念跟自己对立，使自己成为客观存在而且在这客观存在里是自为的。动物生命却不然，它只自在地成为这种统一 在这统一里面，实在（即身体）所有的形式并不是灵魂所有的观念性的统一那种形式。但是自己意识到的自我是自为地成为这种统一，其中对立的方面都同样有观念性为它们的因素。就是作为这种有自意识的具体的统一体，自我才把自己显现给旁人看见。动物只能使人从观照它的形状而猜想到它有灵魂，因为它只是依稀隐约地象有一种灵魂，即呼吸的气，渗透到全体，使各部分统一，并且在全部生活习惯中显出个别性格的最初的萌芽。这就是自然美的基本缺陷，就连它的最高的形式也在所不免。也就是这种缺陷使得我们有必要去进一步认识理想，即艺术美。但是在转到这理想之前，我们先要研究一下一切自然美由于有上述缺陷而直接产生的两种定性。

我们说过，灵魂在动物形体里只是模糊地显现为有机体各部分互相依存的联系，生气灌注的统一点，还没有充实的内容。动物只显现出一种未确定的很窄狭的灵魂性。我们现在就这种抽象的显现来约略地研究一下。

B. 抽象形式的外在美与感性材料的抽象统一的外在美①

在自然里，现在面前的是一种外在的实在，既是外在的，它当然是受到定性的，但是它的内在的方面却还没有作为灵魂的统一而达到具体的内在性，还只能是没有受到定性的和抽象的东西。因此这种内在方面还没有得到适合于它的那种客观存在，还不是在观念性的形式里作为观念性的内容而自觉是内在的，而只是在外在现实里显现为由外因赋与定性的统一。内在方面的具体的统一在于两点：一方面灵魂生活的原则②是在自身以内而且自为地具有充实的内容，另一方面外在现实和它的这种内在方面是融合在一起的，因此使实在的形象成为内在方面的明显的表现。但是在自然这个阶段，美还不能达到这种具体的统一，这种具体的统一还是有待实现的理想。所以这种具体的统一现在还没有进入形象，它只可以分析出来，这就是说，按照这统一体所包含的各差异面加以剖析和孤立地去看，才可以看出来。这样，起表现作用的形式和感性的外在现实就分成互相外在的两回事，我们所得到的就是我们在这里所要研究的两个差异方面。但是一方面由于这种分裂，另一方面由于这些差异面的抽象性，内在的统一对于这外在现实

① 这段的标题俄译本作"抽象形式的外在美，即整齐一律，平衡对称，符合规律，和谐，以及美作为感性素材的抽象的统一"；英译本前半同俄译本，后半作"以及实在看作物质材料的抽象的统一"。兹依原文直译。

② 原文为 Seelenhaftigkeit，字面的意义是"富于灵魂性"，实即指灌注生气于全体各部分的"观念性的统一"，英译本俄译本均作"灵魂生活的原则"，因从之。

本身只是一种外在的统一，因此它在外在事物里不是显现为全体内在概念的本身固有的形式，而是显现为外因起统治作用的观念性和定性。

这就是我们现在所要比较详细地研究的一些观点。

我们首先要讨论的是抽象形式的美。

1．抽象形式的美

自然美的抽象形式一方面是得到定性的因而也是有局限性的形式，另一方面它包含一种统一和抽象的自己对自己的关系。但是说得更精确一点，它按照它的这种定性和统一，去调节外在的复杂的事物，可是这种定性和统一并不是本身固有的内在性和起生气灌注作用的形象，而是外在的定性和从外因来的统一。这种形式就是人们所说的整齐一律，平衡对称，符合规律与和谐。

a）整齐一律，平衡对称

a）就它本身来说，整齐一律一般是外表的一致性，说得更明确一点，是同一形状的一致的重复，这种重复对于对象的形式就成为起赋与定性作用的统一。由于它的本来的抽象性，这样一种统一就还远不是具体概念的有理性的整体，因此它的美只是抽象的知解力所能掌握的美；因为知解力所根据的原则就是抽象的一致性而不是从本身得到定性的一致性和同一性。例如在线条中，直线是最整齐一律的，因为它始终只朝一个方向走。立方体也是一个完全整齐一律的形体，无论在哪一面，它都有同样大的面积，同

样长的线和同样大的角度，由于它是直角形，这角度不能象钝角或锐角那样可以随意改变大小。

b）平衡对称是和整齐一律相关联的。形式不能永远停留在上述那种最外在的抽象性，即定性的一致性①里。一致性与不一致性相结合，差异闯进这种单纯的同一里来破坏它，于是就产生平衡对称。平衡对称并不只是重复一种抽象地一致的形式，而是结合到同样性质的另一种形式，这另一种形式单就它本身来看也还是一致的，但是和原来的形式比较起来却不一致。由于这种结合，就必然有了一种新的，得到更多定性的，更复杂的一致性和统一性。例如在一座房子的一边并排横列着大小相同、距离相同的三个窗子，然后下面又并排横列着三个或四个比第一排较高而距离较大或较小的窗子，最后又是一排大小和距离都和第一排一致的窗子，这样看起来就是一种平衡对称的安排。所以如果只是形式一致，同一定性的重复，那就还不能组成平衡对称，要有平衡对称，就须有大小、地位、形状、颜色、音调之类定性方面的差异，这些差异还要以一致的方式结合起来。只有这种把彼此不一致的定性结合为一致的形式，才能产生平衡对称。

整齐一律和平衡对称这两种形式既然纯粹是外在的统一和秩序，所以它们主要地属于数量大小的定性②。因为看作外在的而不完全是本身固有的定性一般都是量的定性，而质则是使某一确定事物成其为那样事物的定性，所以一件事物的质的定性改变了，它就完全变成另一件事物。数量大小，以及只是数量大小上的改

① 即整齐一律。

② 英译本作“数量上的分别”。

变，如果不是用来作尺度，就是一种与质无关的定性，这就是说，尺度就是量，因为这量本身又变成以质的方式起赋与定性作用的，所以这被赋与定性的质是与一种量的定性联系在一起的①。整齐一律与平衡对称主要地限于数量大小的定性以及这种定性在不一致的事物中的一致性和秩序。

如果我们进一步问：这种数量大小的安排在哪些事物上有它的正确的地位呢？我们就会发见有机自然和无机自然的形体在它们的大小和形式上都是整齐一律和平衡对称的。例如人的身体组织有一部分就至少是整齐一律和平衡对称的。我们有两只眼睛，两个胳膀，两条腿，同样的坐骨，肩膀骨等等。在其它部分情形就不如此，例如心，肺，肝，肠等等就不是整齐一律的。这里问题在于：究竟这种分别在哪里呢？大小，形状，地位等等的整齐一律所常表现的那一方面总是身体组织的纯然外在的那一方面。这就是说，按照事物的概念，整齐一律和平衡对称这两种定性所出现的地方，正是客观事物本身按照它的定性就是外在的不显出主体的生气灌注作用的地方。只是这样外在的实在就会只有上述抽象的外在的统一。在生气灌注的生命②里，再往高一级走，在自由的心灵里，这种单纯的整齐一律就要让位给有生命的主体的统一。比起心灵，自然固然一般地是本身外在的客观存在，但是就连在自然里，也只有在单纯的外在性占统治地位的地方才往往见出整齐

① 英译本注："整齐一致与纯粹的质的关系不相干，平衡对称却不然。"例如一排等距离的平行直线只见出整齐一律，只有数量上的一致，如果这种安排与一排等距离的点有规律地交错，就见出平衡对称，这就不仅是量的关系，而且也是质的关系（线与点在质上不同）。

② 英译本作"在有机体里"。

一律。

b1）如果我们约略检查一下几个主要的自然界的等级，首先看到的就是矿物，例如结晶体，作为未经生气灌注的形体，它们的基本形式就是整齐一律和平衡对称。象上文已经说过的，它们的形状固然是本身固有的而不只是由于外力决定的，按照本性就适合它们的那种形式是由它们的内部和外部构造的暗中影响所造成的。但是这种影响还不是起观念化作用的具体概念的全部影响，这就是说，还不是由概念把各独立部分定为否定面①，因而还不象动物生命那样受到了生气灌注。矿物结晶体的形式所具有的统一和定性还停留在要用抽象理解来掌握的片面性，因而作为对它本身是外在的统一，只能达到单纯的整齐一律和平衡对称，这就是说，只能达到根据抽象原则才能得到定性的形式。

b2）植物比结晶体就要高一级。它已发达到具有雏形的部分区分，而且进行不断的活动来吸收营养。但是它也还没有真正的受到生气灌注的生命，虽然已经按照有机体的原则区分了部分，它的活动却还是永远向外的②。它在地里扎根，不能有独立的运动和更换位置，它继续地生长，而它的不断的吸收营养却不是安静地维持一种本身已完备的身体组织，而是不断地向外发生新的东西。动物固然也生长，但是到了一定的大小就停止，而它的生殖是同一个体的自我保持。植物却不停止地生长，只有枯死才使它的枝叶等等不再增长。而它在这生长过程中所产生的总是同一整个躯体

① 概念对各部分独立自足性加以否定，使它们具有观念性的统一，即使它们受到生气灌注。

② 英译本作："它的活动还只限于营养，"俄译本基本相同。

的一个新的样本。因为每一个枝子就是一棵新植物，不象在动物躯体里那样是一个独立的部分。在这种不断地分枝增殖为许多植物个体的过程中，植物没有受到生气灌注的主体性以及这种主体性的感觉的观念性的统一①。一般地说，植物尽管吞进食品，活跃地吸收营养，经常按照它的自由转变的在物质界活动的原则，来由自己确定自己，但是按照它的整个存在和它的生命过程来看，它却是经常困在外在性里，没有主体的独立性和统一性，而它的自我保持经常是向外增长。就是由于植物这样经常向外伸展的性格，整齐一律和平衡对称，作为外在于本身的统一，才成为植物构造的一个基本因素。在植物界里整齐一律固然不象在矿物界里那样统治得很严，只表现于抽象的线条和角度，却终于是占优势的。茎大部分是直立的，高级植物的年轮是圆形的，叶是接近于结晶构造的，花的瓣数，位置和形状——按照它的基本类型来说——都见出整齐一律和平衡对称的原则。

b3）最后，动物的有生命的躯体就见出一个重要的差别，就是各部分的构造见出两种方式。因为在动物身体里，特别是在比较高级的动物身体里，有一部分器官是比较内在的，比较隐藏在内部的，自己对自己发生关系的②，好象一个圆球，圆满自足③；也有一部分是外在的器官，掌管外在的生活过程而且作为生活过程，总是指向外方的。比较重要的器官都是内在的，例如心肝肺等等，这

① 植物没有意识，所以没有表现主体性的感觉，感觉对于动物就能起主体性统一的作用。

② 英译本作“自确定的”。

③ 原文作 in sich zurückgeht，字面的意义是“回到自身”。英译本俄译本均照字面直译。

些是与生命本身密切联系的。它们都不是按照单纯的整齐一律的模子决定的。时常与外在世界发生关系的那些动物器官却主要地是整齐一律的。属于这一类的有掌管向外作认识活动和实践活动的那些部分和器官。视觉器官和听觉器官是管认识活动的；我们对于所见到的和所听到的都让它保持本来的样子不动。嗅觉器官和味觉器官却已见出实践关系的萌芽，因为嗅只是嗅已经准备要去吃东西。味觉也只用在吞嚼的时候。我们固然只有一个鼻子，但是它分成左右两孔，却是完全按照整齐一律的原则构造成的。唇齿等等也是如此。眼，耳，以及用来变动位置，攫取外物和实践地改变外物的手和足，在位置形状等方面都完全是整齐一律的。

从此可知，在动物身体构造里，整齐一律也有它的符合概念的权利，但是只限于和外在世界直接发生关系的那些器官，而不适用于回到生命的主体性、只和它们本身发生关系的那些器官。

整齐一律和平衡对称两种形式的主要特征以及在自然现象界形体构造方面所占的统治地位就是如此。

b）符合规律

符合规律和上述两种比较抽象的形式是应该分别开来的，因为它已站到较高的一级，形成转到生物（自然界的和心灵界的）自由的过渡。单就它本身来看，符合规律固然还不是主体的完整的统一和自由，但是已经是一种本质上的差异面的整体，不是仅仅现为差异面和对立面，而是在它的整体上现出统一和互相依存的关系。这种符合规律的统一及其统治虽然还只是适用于量的范围，却不象整齐一律和平衡对称那样本身是外在的，只是在数量大小

上可以用数字表示的差异面，而是让差异面之中有一种质的关系参加进来了。因此，在符合规律的关系中所见到的既不是同一定性的抽象的重复，也不是同与异的一致性的交替，而是本质上的差异面的同时并存。我们看到这些差异面完全会合在一起，就感到满足。这种满足现出这样一种理性：只有通过整体，而且只有通过事物本质所要求的差异面的整体，感官才能得到满足。不过这里的各差异面互相依存的关系仍然只是隐秘的联系，它对于观照，时而只是一种习惯方面的事，时而也是较深刻的预感的对象。

我们可以略举数例来说明由整齐一律转到符合规律的较明确的过渡。等长的平行线是抽象的整齐一律。进一步就是数量大小不同而只是关系相同，例如相似三角形，角的倾斜度和线与线的关系都相同，但是面积不同。再例如圆，它虽不象直线那样整齐一律，但是仍然只有抽象的一致性，因为它所有的半径都是等长的。因此，圆还只是一种不大能引起兴趣的曲线。椭圆和抛物线就不然，它们的整齐一律性较少，只有从它们的规律才能认识它们。例如椭圆的向径[1]是不等长的，但是符合规律的，连大小轴线也有本质上的差异，而焦点也不象在圆里那样落在中心，所以就已见出根据这线形规律的质的差异，这些差异面的互相依存的关系就形成这种线形的规律。如果我们用大小轴线来划分椭圆，我们就得到四个相等的部分，所以就全体来说，一致性(或整齐一律)在这里仍占统治的地位。在内在的符合规律方面达到更高的自由的是卵形。卵形是符合规律的，不过人们还不能把这规律定成数学公式来计算它。卵形并不是椭圆，上部的曲线和下部的不同。但是我们如

[1] radii vectores向径，亦称“幅距”或“向量”。

果用大轴线来分它，这种更自由的自然线形还是可以分成相等的两半。

因符合规律而取消单纯的整齐一律，最后还有一个例，就是虽然象卵形而用大轴线来分它时却不能得到两等分的那种线形，因为左边不只是重复右边，曲度不同。所谓“波浪线”就属于这一类，霍嘉兹[1]把它称为“美的线”。左右两臂下垂线的曲度也彼此不同。这里只有符合规律而没有单纯的整齐一律。高级生物的更复杂的形式都是服从这种符合规律的原则。

符合规律是这样一种实体性：它见出差异面及其统一，但是一方面它还只是抽象地统治着，还不能使个体达到自由的动作，另一方面它还没有较高的主体自由，因此还不能显现出只有这种主体自由才有的生气灌注和观念性。

c）和谐

比单纯的符合规律更高一级的是和谐。和谐是从质上见出的差异面的一种关系，而且是这些差异面的一种整体，它是在事物本质中找到它的根据的。和谐关系已越出了符合规律的范围，正如符合规律虽包含整齐一律那一方面而同时却超出了一致和重复。但是同时这些质的差异面却不只是现为差异面及其对立和矛盾，而是现为协调一致的统一，这统一固然把凡是属于它的因素都表现出来，却把它们表现为一种本身一致的整体。各因素之中的这种协调一致就是和谐。和谐一方面见出本质上的差异面的整体，另一方面也消除了这些差异面的纯然对立，因此它们的互相依存

① 霍嘉兹（Hogarth，1697—1764），英国名画家，著有《美的分析》。

和内在联系就显现为它们的统一。人们常谈形状、颜色、声音等等的和谐，就是采取这个意义。例如蓝、黄、青、红四色根据颜色的本质是颜色所必有的差异面[1]。在这些差异面里我们见到的不只是象在整齐一律里那样，由一些不一致的东西整齐一律地并列在一起，造成一种外在的统一，而是直接的对立面，例如黄和蓝，经过中和而成为具体的同一。这两种颜色的和谐之所以美，是由于它们的鲜明的差异和对立已经消除掉了，因而在蓝黄差异本身就见出它们的协调一致。它们互相依存，因为它们所合成的颜色不是片面的，而是一种本质上的整体。对这种整体的要求可以很大，就象歌德所说的，尽管眼前的对象只是一种颜色，眼睛却主观地同时看到另一颜色[2]。在声音方面，基音、第三音和第五音就是声音的这种本质上的差异面，它们结合成一整体，就在差异面中见出协调。形状以及它的位置，静止、运动等方面的和谐也可以由此例推。在和谐里不能有某一差异面以它本身的资格片面地显出，这样就会破坏协调一致。

但是单就它本身来说，和谐还见不出自由的观念性的主体性和灵魂。在灵魂里的统一不是单纯的互相依存和协调一致，而是差异面作为互相否定的因素对立着，因而使表现出来的只是它们的观念性的统一。和谐还不能达到这种观念性。一切成乐调的声音[3]虽以和谐为基础，却具有较高较自由的主体性，而所表现的也正是这种较高较自由的主体性。单纯的和谐一般地既不能现出主

---

① "根据较近的分析，这句话是不正确的，但是这当然不能影响这里的论点。"（英译本注）

② 即前一颜色的补色。

③ alles Melodische，乐调比单纯的和谐较复杂。

体的生气灌注，也不能现出心灵性，尽管从抽象形式方面看，它已属于最高级而且已在接近自由的主体性。

这些就是在各种抽象形式里可以看到的抽象统一的初步原则。

2．美作为感性材料的抽象的统一

抽象统一的第二方面不关形式和形状，只关单就它本身看的感性材料。这里的统一是某种感性材料所表现的本身完全不含差异面的协调一致。这是单纯的感性材料所可具有的唯一的统一。就这个关系来说，材料在形状、颜色、声音等方面的抽象的纯粹在这一阶段就成为本质的东西。例如画得笔直的线，毫无差异地一直延长，始终不偏不倚，平滑的面以及类似的东西由于它们坚持某一定性，始终一致，而使人感到满足。天空的纯蓝，空气的透明，平静如镜的湖以及平滑的海面也因为同样的缘故而使人愉快。声音的纯粹也是如此。人的口音如果很纯，单就它作为一种纯粹的声音来说，也就产生无限的动人的力量，反之，不纯的口音就令人还听得出器官的震动声，显不出它与它自已的一致，就变成脱离它的定性的不纯粹的音。与此类似，语言里也有纯音，如 a e i o u 几个母音和 ä ü ö 几个复合母音。民间方言特别有些不纯粹的音和象 oa 的中间音。音的纯粹还见于母音与子音拼合时，母音的纯粹不受子音的削弱，象北欧各国语言的母音就往往受子音的影响而变得不响亮，而意大利语言却保持住这种纯粹性，所以最宜于歌唱。纯粹是原色的未经混合的颜色，例如纯粹的红色或纯粹的

蓝色，也产生同样的效果，不过纯粹的蓝色是少见的，蓝色经常夹杂浅红、浅黄和青色；紫色固然也可以是纯粹的，但只是表面的，这就是说，只是没有受到浊化，因为紫色本身不是原色，即不属于按照颜色本质而分出的颜色差异①。这些原色如果是纯粹的，就是感官容易认识的，不过它们如果摆在一起，就很难配得和谐，因为它们的差异较明显地突出。阴暗的复合的颜色尽管比较容易协调，却不那样能引起快感，因为它们缺乏对立所表现的力量。青色固然是黄和蓝的混合色，但是也是这两种对立的颜色的简单的中和，如果它真正纯粹，对立就已消除，所以比起有明显差异的蓝和黄反而比较舒适，不那么粗暴刺眼。

关于形式方面的抽象的统一以及感性材料的简单纯粹，最重要的原则如上所述。由于它们的抽象性，这两种统一都还是无生命的不真实的统一。因为真实的统一都具有观念性的主体性，而这观念性的主体性正是一般自然美所没有的，不管自然美显现得多么完满。这个基本的缺陷就指引我们进一步研究理想，这是在自然里找不到的，而且比起这种理想，自然美就显得只是它的附庸。

C. 自然美的缺陷

我们的真正研究对象是艺术美，只有艺术美才是符合美的理念的实在。到此为止，我们一直把自然美当作美的第一种存在，所以现在就要问自然美与艺术美有什么分别。

① 据后来的分析，紫色还是一种原色。

我们可以抽象地说，理想[1]是本身完满的美，而自然则是不完满的美。但是这样空洞的形容词还是无济于事，因为我们还要解决一个明确的问题：艺术美的完满和单纯自然的不完满究竟是由什么原因形成的？因此我们必须把问题这样提出：自然美何以必然不完满？这种不完满表现在哪里？只有解决了这个问题，我们才能更精确地说明理想的必然性和本质。

我们在上文里，既已沿着自然的演进逐级上升到动物的生命，看到在生命这个领域里美是如何显现的，现在下一步要做的事就是要明确地了解生物的主体性和个性这两种因素。

我们在上文里把美看作理念，所采取的意义与把善和真看作理念时所采取的意义是相同的，这就是说，把理念看作完全是实体性的，普遍的，看作是绝对的材料而不是感性的材料，总之，理念就是世界的实体[2]。说得更明确一点，象我们在上文已经说过的，理念不只是实体和普遍性，而是概念和体现概念的实在二者的统一，也就是在它的客观存在范围以内作为概念来看的概念。我们在序论里已提到过，柏拉图是第一个人把理念看作唯一真实的普遍的东西，而且认为它是本身具体的普遍的东西。但是柏拉图的理念还不是真正具体的，因为单就它的概念和普遍性来了解，柏拉图就已把理念看作真实的。但是单就这种普遍性来了解，理念就还没有实现，还不是在它的现实存在里自为地真实，它还只是停留在"自在状态"。但是正如概念如果脱离它的客观存在，就不是真实的概念，理念如果没有现实存在而外在于现实存在，也就不是真实

① "理想"即"艺术美"，下仿此。

② Bestand，有"存在"、"持续"等义，英译本作"世界的持续"，本文从俄译本。译"世界的支柱"亦可。

的理念。因此，理念必须进一步变成现实，而它之变成现实，只有通过本身符合概念的现实的主体性及其观念性的自为存在①才行。例如种族只有作为自由具体的个体才是现实的；生命只有作为个别的有生命的东西才能存在，善要借个别的人才能实现；一切真理只有作为能知识的意识，作为自为存在的心灵才能存在。因为只有具体的个别事物才是真实的和现实的，抽象的普遍性和特殊性却不是真实的和现实的。所以我们所要紧紧掌握的要点就是这种自为存在，这种主体性。但是这主体性在于否定的统一，由于这否定的统一，各差异面在它们的实际存在中才显得是在观念中设立的②。因此，理念和体现理念的现实二者的统一就是理念，即单就本身来看的理念和体现理念的实在二者的否定的统一，也就是双方差异面的设立与取消（否定）。只有在这种活动里，理念与现实的统一才是肯定地自为存在的，自己对自己发生关系的无限的统一和主体性。所以我们对于美的理念，也要如其本质地就它在它的现实客观存在中作为具体的主体性因而也就是作为个别事物去理解，因为只有作为现实的理念，美的理念才能存在，而理念的现实性，只有在具体个别事物里才能得到③。

---

① 英译本作"观念性的统一和自确定"，俄译本作"观念性的统一和自为存在"。查1955年版原文无"统一"字样。

② 英译本这句作："主体性可以下这样的定义：它就是根据观念性的统一原则来进行的观念性的确定，这观念性的统一原则是通过对当前差异面的否定，使它们成为一个客观现实的互相调和的部分，而表现出来的。"俄文照原文直译，因从之。

③ 概念具体化为实在，形成概念与实在的统一，这就是理念。在这统一体中概念否定了实在的片面的个别性，实在也否定了概念的片面的普遍性，所以叫做"否定的统一"。概念本身设立自己的对立面就否定了自己，同时又否定了这种对立面回到主体的统一，达到进一步的发展，原来抽象的，片面的，就变成具体的统一体了，只有有自意识的人作为主体，才能凭心灵设立和否定对立面并且认识到所形成的统一，所以这种统一叫做"主体的观念性的统一"。

这里要区别个别事物的两种形式，即直接的自然的形式和心灵的形式。在这两种形式里，理念都使自己具有客观存在，所以在这两种形式里，实体性的内容都是理念，而在我们讨论的范围里，都是美的理念。就这个观点看，还应该说，自然美和理想（艺术美）具有同样的内容。但是从另一方面看，也应该说，上面所说的理念达到现实的那双重形式，即自然界个别事物与心灵界个别事物之间的差异，也对内容本身（表现为自然的形式或心灵的形式）带来一种本质上的差异。因此就产生这样一个问题：哪一种形式才真正符合理念呢？只有在真正符合它的形式里，理念才能把它的内容的真实整体全都表现出来。

这就是我们现在所要讨论的一点，因为个别事物的这种形式上的差异也就是自然美与理想的差异。

首先关于一切直接的个别事物，应该说，它属于单纯的自然界，也属于心灵界。它也属于心灵界，是因为第一，心灵在身体里才得到它的外在存在；其次，即使在心灵的关系上，心灵也是首先在直接现实里才得到一种存在。因此，我们可以从三种观点来研究这直接的个别事物。

1. 在直接现实中的内在因素仍然只是内在的[1]

a）我们已经见过，动物躯体只有通过它本身的对无机自然作斗争的继续不断的生命过程，吞食这无机自然，消化它，从它吸收

[1] "直接现实"即直接呈现于感官的自在的个别事物，也就是单纯的"自然"。

营养，把这外在的东西转化为内在的，才能实现它自身的存在。同时我们也见过，这种继续不断的生命过程是一系统的活动，由一系列的器官来进行的。这种本身完满的器官系统的唯一目的就是通过这种过程来达到生物的自我保持，所以动物的生命就只是一种欲念的生命，这些欲念的生展和满足就是通过上述器官系统来实现的。生物就按照这种目的性来构造成它的各部分：每一部分都只是一种工具，服务于自我保持那唯一目的。生命就由这些部分内含着，这些部分和生命是互相依存的。这种生命过程的结果就使动物成为一种能感觉到自己的，受到生气灌注的东西，因而可以作为个别事物而得到自我满足。在这一点上如果拿植物来和动物比较，我们就可以看到，象上文已经指出的，植物还没有自我感觉和灵魂性，因为它永远只是由自身分出新个体，不能把这些新个体集中到可以形成个别自我的那种否定点①。但是活的动物身体摆在我们面前让我们可以看到的不是这种生命的统一点②，而是器官的繁复性；这样，生物还是不自由的，还不能显现为个别的成为统一点的主体，和它的分布于外在实在界的各部分相对立③。有机生命的活动枢纽对于我们还是隐秘着的，我们只看到形体的外在轮廓，而这外在轮廓还是完全被羽毛、鳞甲、针刺之类遮盖着的。这种遮盖固然是动物界所常见的，但是事实上还是植物的构造形式保留在动物构造里。这就是动物生命在美方面的一个大缺陷。我们从这种形体构造所看得到的不是灵魂；露在外面的到处显现的

① negative Punkt，否定点即使某个别事物得到它的特殊定性的辩证过程，凡是限定（受到定性）都同时是否定。自意识否定单纯的自在生活。

② 即上文的否定点，亦即观念性的统一或灌注生气于全体各部分的心灵性。

③ 成为主体才能有统一，才有与部分相对立的自我整体。

都不是内在的生命，而是比真正生命低一级的那些构造。动物只是在自身以内才是有生命的；这就是说，这种在自身以内的存在之成为实在的，并不是取内在生活本身的形式①，因此，这种生命不是在身体各部分随处都可以看见的。内在的方面既然停留在纯然内在的状况，外在的方面也就显得是纯然外在的而不是每一部分都由灵魂彻底灌注到的。

b）就这一点来说，人的身体却属于较高的一级，因为人体到处都显出人是一种受到生气灌注的能感觉的整体。他的皮肤不象植物那样被一层无生命的外壳遮盖住，血脉流行在全部皮肤表面都可以看出，跳动的有生命的心好象无处不在，显现为人所特有的生气活跃，生命的扩张。就连皮肤也到处显得是敏感的，现出温柔细腻的肉与血脉的色泽，使画家束手无策。但是人体尽管使生气外现，与动物躯体有别，它的外表，例如皮肤的裂纹，皱纹，汗孔，毫毛，脉络等等却仍然显出自然的欠缺。就连皮肤虽然可以显现出内在生命，却仍然是一种旨在自我保存的外部遮盖，只是一种适应自然需要的达到目的的手段。人体现象的无比优越性在于敏感，它虽然不是到处都实在现出感觉，至少是有现出感觉的可能。但是这里也还是有缺陷，这种感觉还没有内在地集中到能呈现于身体的每一部分；身体里有一部分器官和它们的形体还只适合于动物的机能，只有另一部分器官才更能表现出灵魂生活，感情和情欲。从这方面看，灵魂和它的内在生活也还没有通过全部形体的实在而显现出来。

c）如果我们就它们的直接生命来研究，在较高的世界，即心

① 即心灵生活的形式。

灵世界以及它的机构里，也可以见出同样的缺陷。心灵世界的机构愈庞大，愈丰富，灌注生气于整体而且形成这整体的内在灵魂的那单一的目的也就愈需要辅助的手段。在直接现实中，这些辅助的手段当然显现为一些有目的性的机构，而且只有借意志的媒介作用，凡是发生的和完成的事情才能发生和完成；这种机构——例如国家和家庭——中的每一点，即每一个体，都在起意志，和同一机构中其它成员虽都显得有联系，但是这种联系的单一的内在灵魂，即单一目的的自由性与理性，却不在实在中显现为这种单一的自由完整内在的生气灌注作用，不是在每一部分都可以见出。

这种情形在个别的行动和事迹里也可以见出，这些与上述心灵机构相类似，也是一种有机的整体。它们所由产生的那内在的因素也不常浮升到它们的直接现实的表面和外在形状。显现出来的只是一种实在的整体，其中最内在的统摄一切的生气灌注作用却还是作为内在的因素而隐藏起来。

最后，个别的人看起来也还是如此。心灵的个体① 本身是一种借心灵性作为中心点而结合起来的整体。在它的直接现实中，它只是零碎地显现于生活、行动、不行动、愿望和冲动，但是它的性格还是要从它的一系列的行动和经验中才可以认识出。这一系列的行动和经验就组成它的实在，但是从这一系列的行动和经验里还不能见出或理解到集中了的统一点就是结合的中心②。

---

① 即具有心灵的个人的人格。

② 还见不出自我就是这些行动和经验所由结合成为一个整体的中心。

2. 直接个别客观存在[①]的依存性

由此就得出以下一个重要点。有了个别事物的直接性，理念就进入现实的客观存在，但是正是由于这种直接性，理念也就同时和外在世界交织成错综复杂的关系，卷入外在情况的条件约制性以及目的与手段的相对性，总之，卷入一般现象的有限性。因为直接的个别事物首先是一种本身圆满的单一体，但是正是由于这个缘故，它就自禁闭起来，以否定方式与其它事物隔开[②]，同时由于它的直接的孤立状态——在这种状态中它只有一种受条件约制的存在——却被不在它本身以内的那现实整体的力量的摆布，迫使它和其它事物发生关系，现出对无数方面的依存性。理念在这种直接状态中个别孤立地实现它的一切方面，因而还只是一种内在的力量，使自然界和心灵界的各种个别存在彼此发生关系[③]，这种关系对于这些个别存在本身是外在的，所以在这些个别存在里显现为最繁复的互相依存，以及受其它事物限定的那种外在的必然性。从这方面看，客观存在的直接状态就是许多可以目睹的独立存在的个体与力量之间的必然关系的系统，在这系统里每一个别事物是被用作手段，来达到对它是外在的目的，或是被迫利用对它是外在的事物作为它自己的手段。理念在直接个别事物里一般既然只在外在世界的场所上得到实现，所以它须同时听命于偶然机

① "个别客观存在"，其实就是个别事物。

② 即与其它事物对立。

③ 俄译本作："它因此还只是概念的内在力量，使个别的自然存在和心灵存在彼此发生关系。"

会和必然需要。直接的个别事物所生活在里面的是一种不自由的领域。

a）例如个别的动物是束缚在一定的水陆空自然环境的，这就限定了它的生活方式、营养方式以及整个生活习惯。动物生活的无数差别都是从此产生的。有些动物是介乎两个物种之间的，例如游泳的鸟，水栖的哺乳动物，两栖动物以及其它过渡阶段的动物，但是它们都是些混种，而不是较高的统一的经过调和的物种。此外，动物在自我保持中经常受制于外在自然，如寒冷、干燥和缺乏营养之类，在这种环境吝啬的控制之下，形状可以长不齐全，花卉可以失去它的美丽，消瘦下去，只成为四周贫乏的象征。它对于它所分到的那一份美能保持住还是要丧失掉，都全靠外在的情况来决定。

b）人的肉体的存在也还是在不同程度上依存于外在自然的力量，也不免受制于同样的偶然机会，得不到满足的自然需要，致命性的疾病以及一切种类的穷困和苦恼。

c）再往上一级，在具有心灵意蕴的直接现实里也最充分地表现出对外在世界的依存性。它现出人类生存的全篇枯燥的散文。单纯的身体方面的生活目的和心灵方面的较高的生活目的是相反的，它们可以互相阻碍，互相搅扰，互相消灭，这就已是这种散文的例证。此外，个别的人为了要保持他的个别存在，不得不让自己在多方面成为旁人的手段，替旁人的狭隘目的服务，同时为了要满足他自己的利益，也不得不把旁人变成他自己的单纯的手段。因此就个人在日常的散文世界里所表现的来看，他不是以他自己的整体去活动，单从他本身不能了解他，要从他和旁人的关系才能了解

他。因为个人依存于他所碰到的外在的影响，如国家的法律，公民的关系之类，无论它们是否合乎他的内在的心意，他都必须向它们屈服。还有一层，个别的主体不是以本身完满的整体，而只是由于他的行动、愿望和意见对于旁人有最切近的个别的利益，他对旁人才有意义。凡是人感到兴趣的首先是某事物对他自己的意图和目的的关系。就连一个集团协力作成的重大行动和事件在这个相对现象的领域里也只显得是多方面的个别努力的结果。这个人或那个人贡献出他的一分力量，为着这个或那个目的，这目的失败或是成功，或是碰巧达到某种成就，这种成就比起整个社会事业也只起了一种很次要的作用。许多个人所成就的，比起他们各有贡献的那个全部事业和整个目的，只不过是沧海一粟。有些站在最高地位的人物，在情感和意识上觉到全部事业就是他们自己的事业，但是就连他们也显得是纠缠在多方面的个别情况、条件、阻碍和相对关系的复杂网里。从这一切方面看，个人在这个领域里都不能使人见出独立完整的生命和自由，而这种生命和自由的印象却正是美的概念的基础。人类的直接现实，以及它的事迹和组织固然也不缺乏活动的系统和整体，但是这种整体只显得是个别现象的堆积，其中所有事务和活动都分裂成多至不可胜数的部分，所以落到每个人身上的只不过是整体中的一丝一毫。无论个人怎样坚持他自己的目的，只促成有助于他自己利益的事业，他的意志的独立自由却仍然多少是形式的，取决于外在情况和偶然机会的，受自然障碍妨害的。

这就是每人自己和旁人都意识到的世界的散文，它是一种有限的常在变动的世界，其中充满着个人所无法避免的复杂错综的

相对事物和必然性的压力。每个孤立的有生命的东西都处在这样一种矛盾里：一方面自己对自己是一个自禁排外的统一体，另一方面却又依存于其他事物。为着要解决这种矛盾而进行的斗争总是跳不出试探的范围，成为继续不断的搏斗。

3．直接个别客观存在的局限性

第三，自然界和心灵界的直接个别事物不仅一般有依存性，而且没有绝对的独立自在性，因为它是有局限性的，说得更精确一点，因为它本身是个别化了的[①]。

a）每一个别动物都属于某一种有定性的因而也是有局限性的固定的物种，而不能越过这个物种的界限。生命及其机构固然有一幅轮廓的图形悬在心灵的面前，但是在现实自然里，这种一般的身体机构就分裂成为无数个别成员，其中每一个在形状上属于一种确定的类型，在发展上都属于一种特殊的阶段。此外，在这个不可逾越的界限以内，在每个个体身上所表现的情况或外在环境以及对这外在环境的依存性又都只是偶然的，而且表现的方式本身也只是偶然的，个别的，这也就破坏了独立和自由的印象，而这印象却正是真正的美所必不可少的。

b）心灵在它所特有的人体机构里固然完全实现了自然生命的完整概念，比起人体机构，动物的身体机构就显得不完满，甚至显得是低级生命的标志；但是人体机构，尽管是在较小的程度上，也还是分裂为种族上的差异以及随着种族差异而来的不同等级的

① partikularisiert，俄译本作："它在本身以内分裂为个别部分的。"

美的形体构造。除掉这种当然比较一般性的差异以外，还有偶然形成的家族特性以及家族特性的混合，表现为某种生活习惯、仪表和姿态；这些特性本身已经是不自由的，还要加上有限生活领域里各种工作和事务所产生的职业特性，最后还要再加上特种性格与特种性情的全部特点及其连带的歪曲和变态①。穷困，忧虑，忿怒，冷淡，情欲的烈焰，对片面目的的执着，变化无常，心灵方面的分裂，对外在自然的依存，总之，人类生存的全部有限性都造成了个别面貌的偶然特点及其经常的表现。例如有一种久经风霜的面相，上面刻下了种种情欲的毁灭性风暴的遗痕；另有一种面相显出内心的冷酷和呆板，还有一种面相奇特到简直不象人。这些形状上的偶然分歧是无穷尽的。大体说来，儿童是最美的，一切个别特性在他们身上好象都还沉睡在未展开的幼芽里，还没有什么狭隘的情欲在他们的心胸中激动，在儿童的还在变化的面貌上，还见不出成人的繁复意图所造成的烦恼，但是儿童的活泼气象尽管显出一切可能性，在他的这种天真中却还缺乏较深刻的心灵的特征，还没有现出心灵的深思远虑，专心致志于重要目标的那种神情。

c）无论在身体方面还是在心灵方面，直接存在的这种缺陷在本质上都应了解为一种有限，说得更精确一点，这种有限和它的概念不符合，而它的有限性也就由这种不符合里看出。因为概念，说得更具体一点，理念，在它本身以内是无限的，自由的。动物生命就其为生命来说，固然已是理念，却还不能表现出无限与自由；只有在概念完全贯注到符合它的实在里，因而在这实在里就只有概念本身而不让其它与概念无关的东西掺入时，无限与自由才能显

① 不正常的发展。俄译本作："对人体美的基本类型所造成的歪曲和扰乱。"

现出来。只有在这种情况之下，概念才成为真正自由无限的个别存在。但是自然生命不能越出在它本身以内的情感，不能贯注到全部实在里去，此外它还发见自身是直接受条件限制的，有局限性的，依存的，因为它的自由不是由自己决定而是受其它事物决定的。心灵的直接有限现实在它的知识、意志、行动和命运等方面也有类似的情形。

因为在心灵的领域里虽然已经形成了一些比较本质性的中心点①，但是它们究竟还只是些中心点，还是象个别事例②一样，不能自在自为地具有真实性，而只是由取决于整体的彼此之间的关系来表现这种真实性。这整体就其为整体而言，固然也符合它的概念，但是还不能以它的整体显现出来，还只是一种内在的东西，所以只能成为内在的思考认识的对象，不能作为完全的符合，显现于外在现实，使无数的个别性相由分裂状态回原到统一，以便集中成为一个表现和一个形象。

由于这个理由，心灵就不能在客观存在的有限性及其附带的局限性和外在的必然性之中直接观照和欣赏它的真正的自由，而这种自由的需要就必然要在另一个较高的领域才能实现。这个领域就是艺术，艺术的现实就是理想。

所以艺术的必要性是由于直接现实有缺陷，艺术美的职责就在于它须把生命的现象，特别是把心灵的生气灌注现象按照它们的自由性，表现于外在的事物，同时使这外在的事物符合它的概念。只有这样真实的东西才能从它的有时间性的环境中，从它的

---

① 英译本作“统一的中心”。
② 英译本作“这些中心所结合的个别事例”。

在有限事物行列中浪游的迷途中，解脱出来，才能获得一种外在的显现，这外在的显现使人看到的不是自然与散文世界的贫乏，而是一种与真实相适应的客观存在，而这客观存在也显现为自由独立的，因为它的定性是从它本身得到的，而不是由其它事物外加到它身上的。①

① 在论自然美的第二章里，黑格尔虽承认自然美，但强调自然美还不是理想美，因为山川、草木、金石、星辰、鸟兽之类自然事物，都是自在的，而不是自为的，没有自觉的心灵灌注生命和主体的观念性的统一于一些差异并立的部分，随时都受到外在事物的限制，见不出自由和无限这些理想美的特征，黑格尔所见到的自然美主要不外两种：一种是整齐一律、平衡对称、和谐之类抽象形式美；另一种是自然有某些方面能契合审美者的主体心情，因而引起共鸣。

第三章　艺术美，或理想

关于艺术美，我们要研究三个主要方面：

第一，理想，单就它本身来看；

第二，理想得到定性成为艺术作品；

第三，艺术家的创造的主体性。

A．理想，单就它本身来看

1．美的个性

根据以上的研究，如果很形式地谈艺术的理想，我们就可以得到这样一个最普泛的结论：从一方面看，真实的东西固然只有在展开为外在存在时，才得到它的客观存在和真实性，而从另一方面看，这真实的东西所含的并立的部分是结合为统一体而且都包含在这统一体里的，所以这展开为外在现实的每一部分都显现出这灵魂，这整体。我们姑且拿人的形体为例来作最浅近的说明。我们在上文已经见过，人的形体是一整套的由概念分化成的器官，每一部分只现出某一种特殊活动和部分的功能。如果我们问：整个灵魂究竟在哪一个特殊器官上显现为灵魂？我们马上就可以回答说：在眼睛上；因为灵魂集中在眼睛里，灵魂不仅要通过眼睛去

看事物而且也要通过眼睛才被人看见。正如人体所不同于动物体的在于它的外表上无论哪一部分都可以显出跳动的脉搏，艺术也可以说是要把每一个形象的看得见的外表上的每一点都化成眼睛或灵魂的住所，使它把心灵显现出来。或则就象柏拉图在著名的诗里向星所说的：

当你眺望星星时，啊，我的星星！

我默祝我自己就是天空，

用千眼万眼来俯视你的仪容。

反过来说，艺术把它的每一个形象都化成千眼的阿顾斯[①]，通过这千眼，内在的灵魂和心灵性在形象的每一点上都可以看得出。不但是身体的形状、面容、姿态和姿势，就是行动和事迹，语言和声音以及它们在不同生活情况中的千变万化，全都要由艺术化成眼睛，人们从这眼睛里就可以认识到内在的无限的自由的心灵。

a）艺术作品通体要有生气灌注，这个要求马上就引起一个问题：既然形象上的每一点都应化成灵魂的眼睛，这种灵魂究竟应该是怎样的呢？问得更具体一点，怎样的灵魂按照它的本性才有资格通过艺术达到它的真正的表现呢？因为按照习惯的说法，人们也说金、石、星辰、动物以及形形色色个别性格及其表现都各有一种特别的灵魂。但是说石头和植物之类自然物也有上述意义的“灵魂”，这样运用名词是不恰当的。单纯的自然物的“灵魂”在本身上就是有限的，容易消逝的，只配称为一种特殊化的自然，还不配称为灵魂。因此，这种自然物的确定的个性在它的有限的存在里就已完全表现出来了。这种个性只能见出某一种局限性，所以

① 阿顾斯（Argus），希腊神话中的怪物，据说有一百只眼。

它只能在外形上提升到无限的独立自由。在这个领域里①固然也可以见出这种无限的独立自由，但是如果真正见出，那也总是通过艺术从外面带进来的，并不是由于事物本身就已有这种无限性。同理，能感觉的心灵作为自然生命②固然也是一种主体的个性，但同时却也是一种纯然内在的个性，只是自在地出现于实在，还不能返躬自察，来认识到自己，因而还不能本身就是无限的③。所以这种能感觉的心灵的内容仍然是有局限的，而它的表现时而只能是这种低等动物的形式的生命表现，例如骚动，运动的能力，性欲，忧虑和恐惧之类；时而只能是一种本身有限的内在生活的外现。只有受到生气灌注的东西，即心灵的生命，才有自由的无限性，才是在实际存在中对本身为内在的，因为它在它的外现里能回顾本身，停留在本身④。因此，只有心灵才能在它的外在表现上刻下它所特有的无限性以及自由回顾自己那种情况的烙印，尽管它在达到外在表现时，也就进入有限领域。但是就连心灵也只是由于实现了它的普遍性，而且把它自己所定的目的提高到这种普遍性，它才是自由无限的，所以心灵如果还没有掌握住这种自由，那么，按照它所特有的概念，它也就可以只是作为有限的内容，畸形的性格，或残缺平庸的情绪而存在。内容既然这样空洞，心灵的无限表现就还只是形式的，因为我们所得到的只不过是自觉心灵的抽象形式，这种抽象形式的内容是和自由心灵的无限性相矛盾的。只有通过真正的本身有实体性的内容，有局限的变化无常的个别事物才能

① 指单纯的自然物的领域。

② 例如昆虫之类低等动物。

③ 还不是自为的或自觉的存在。

④ 只有心灵才是自由的，无限的，因为它是自觉的，能以本身为认识的对象。

得到独立性与实体性，因而使它的定性，本身坚纯性，以及有局限的自禁排外的而却有实体性的内容（意蕴）都能在同一客观存在里变成现实，而这种客观存在（事物）也就因而有可能在它所特有的有局限的内容上同时表现出普遍性，表现出圆满自足的灵魂。总之，艺术的特性就在于把客观存在（事物）所显现的作为真实的东西来了解和表现，这就是说，就事物对于符合本身和符合自在自为的内容所现出的适合性来了解和表现。所以艺术的真实不应该只是所谓"摹仿自然"所不敢越过的那种空洞的正确性，而是外在因素必须与一种内在因素协调一致，而这内在因素也和它本身协调一致，因而可以把自己如实地显现于外在事物。

b）因为艺术要把被偶然性和外在形状玷污的事物还原到它与它的真正概念的和谐，它就要把现象中凡是不符合这概念的东西一齐抛开，只有通过这种清洗，它才能把理想表现出来。人们可以把这种清洗说成艺术的谄媚，就象说画像家对所画的人谄媚一样。但是就连最不过问理想的画像家也必须谄媚，这是就这个意义来说的：他必须抛开形状、面容、形式、颜色、线条等方面的一切外在细节，必须抛开有限事物的只关自然方面的东西如头发、毛孔、瘢点之类，然后把主体的普遍性格和常住特征掌握住，并且再现出来。画像家把静坐在他面前的那个人的表面形状完全依样画葫芦地摹仿出来，这是一回事；他知道怎样把足以见出主体灵魂的那些真正的特征表现出来，这却另是一回事。因为艺术理想始终要求外在形式本身就要符合灵魂。举例来说，现时流行一种所谓"活的画"，画家兴高采烈地有意地要摹仿名画，他们很正确地抄袭一些次要的东西如衣褶之类，但是要在这种形象里找精神的表现，所找

到的往往只是一些平庸的面孔，这就产生出很坏的效果。拉斐尔所画的一些圣母像就不然，它们向我们所揭示的一些面孔、腮颊、眼、鼻和口的形式，单就其为形式而言，就已与幸福的快乐的虔诚的而且谦卑的母爱完全契合。我们确实可以说，凡是妇女都可以有这样的情感，但是却不是每一个妇女的面貌都可以完全表现出这样深刻的灵魂。

c）艺术理想的本质就在于这样使外在的事物还原到具有心灵性的事物，因而使外在的现象符合心灵，成为心灵的表现。但是这种到内在生活的还原却不是回到抽象形式的普遍性，不是回到抽象思考的极端，而是停留在中途一个点上，在这个点上纯然外在的因素与纯然内在的因素能互相调和。因此理想就是从一大堆个别偶然的东西之中所拣回来的现实，因为内在因素在这种与抽象普遍性相对立的外在形象里显现为活的个性。因为个别的主体性既含有一种有实体性的内容（意蕴），同时又使这内容显现为外在的，它所处的就是一种中途点，在这个点上，内容的实体性不是按照它的普遍性而单独地抽象地表现出来，而是仍然融会在个性里，因而显现为融会到一种具有定性的事物里去——就这事物方面来说，它也解脱了单纯的有限性和条件制约性，而与灵魂的内在生活结合为一种自由的和谐的整体。席勒在他在《理想与生活》那首诗里拿“寂静的阴影世界的美”来和现实世界及其痛苦和斗争相对照。这种阴影世界就是理想，出现在这世界里的灵魂对于直接存在来说，是死亡了的，消除了自然生存需要的，从有限现象所必不可免的那些对外在影响的依存性以及一切反常和歪曲的束缚中解放出来的。但是理想尽管出现于感性世界及其自然形状里，它

同时却能还原到它本身并且把这外在世界也纳入到它本身里，因为艺术能把外在现象借以保持自己的那套器械引回到一种领域，在这领域以内，外在的东西可以显出心灵的自由。只有由于这个缘故，理想才托身于与它自己融会在一起的那种外在现象里，享着感性方式的福气，自由自在，自足自乐。这种福气的歌声在理想的一切显现上面都荡漾着，因为外在形象无论多么广阔，理想在它里面都不会丧失它的灵魂。只有由于这个缘故，理想才真正是美的，因为美只能是完整的统一，但也是主体的统一。因此，理想的主体①也必须显现为从原来个体及其目的和希求的分裂状态回原到它自己，汇合成为一种较高的整体和独立存在。

c1）从这方面看，我们可以把那种和悦的静穆和福气，那种对自己的自足自乐情况的自欣赏，作为理想的基本特征而[illegible]在最高峰。理想的艺术形象就象一个有福气的神一样站在我们的面前。对于这种有福气的神，有限领域与有限意图中的一切困苦、忿怒和旨趣都不是什么严肃的事，而这种否定一切个别事物而肯定地还原到自己，就使这种神们具有和悦和静穆的气象。席勒的“生活是严肃的，艺术却是和悦的②”那句话就是这个意思。冬烘学究们往往拿这句话开玩笑，以为一般的艺术，特别是席勒自己的诗，都是严肃的，事实上理想的艺术都不排斥严肃。但是就在这种严肃里，和悦还是基本的性格。我们特别在古代艺术形象里所看到的和悦的静穆正是这种个性的力量，这种集中于自身的具体自由的胜利。这

① “理想的主体”，即足以表现理想的人物性格，英译本误译为“理想的主题”。
② heiter，兼有“欢乐”、“明朗”两义。与“严肃”对立的是“幽默”，这里“和悦”包含“幽默”，但比“幽默”较深较广。

种情形不只是在无斗争的满足里可以看见，就连在主体本身有深刻的分裂，好象它的整个存在都遭受到挫折的时候也是如此。例如悲剧主角尽管显得是受命运的折磨，但是他们还露出一种简单的自在心情[①]，好象在说："事情就是这样。"这时主体仍然忠实于他自己；他放弃了被夺去的东西，但是他所追求的目的不但没有放弃，而且他还不让它因为他自己失败而同归于尽。束缚在命运的枷锁上的人可以丧失他的生命，但是不能丧失他的自由。就是这种守住自我的镇定[②]才可以使人在苦痛本身里也可保持住而且显现出静穆的和悦。

c2）在浪漫型艺术里，内在生活的分裂和失调当然是更厉害些，它所表现的冲突一般是更加深刻化了，这种冲突所形成的破裂也可以是很突出的。举例来说，描写耶稣临刑的浪漫型绘画往往在迫害耶稣的兵士的嬉笑的表情上，在凶恶的痉挛的狞笑面孔上做工夫，在这种强调冲突破裂的作品里，特别在描绘奸淫邪恶的作品里，理想所特具的和悦当然不能存在；尽管冲突破裂的情形不一定都表现得那么突出，结果总不免是丑，至少是不美。再举早期荷兰画派为例，这派绘画在它的坦率与真实里以及在它所表现的坚定的信心里，都不由自主地表现出一种心境的和谐，但是这种坚实却还没有达到艺术理想所特有的明朗和愉悦。不过浪漫型艺术尽管把烦恼和痛苦表现得比在古代艺术里能更深刻地激发情绪和主体内心生活，它也还能表现出一种心灵的温柔亲密，一种退让任运

① Beisichsein，译"镇定"亦可。

② Beruhen auf sich，俄译本作"内在的独立性"，实即上文 Beisichsein（自在，镇定）。

的喜悦，一种在烦恼痛苦中的泰然自若，乃至于在一种在苦刑下的狂欢。就连在意大利的严肃的宗教音乐里，怨诉的乐调中也渗透着这种对苦痛的喜悦和赞颂。这种表现在一般浪漫型艺术里可以说是通过眼泪的微笑。眼泪来自苦痛，而微笑则来自和悦，所以这种啼泣中的微笑表现出在烦恼痛苦中的怡然自得。这微笑当然不应该只是一种轻浮的情感，不是当事人在苦难中和他的琐屑的主体情感中嘲弄自己，它必须显得是美的事物不管任何痛苦而表现出的镇定和自由，就象《熙德诗》[1] 关于希敏娜所说的那样："她在含涕中是多么美！"至于人们的不能自持或不镇定的状态却不然，那是丑恶低劣的，或是滑稽可笑的。举例来说，婴儿碰到鸡毛大的事就流泪，就使我们发笑，而一个严肃镇定的人眼泪却来自更深厚的情感，完全是另一种表情。

笑与泪也可以抽象地彼此分立，就在这抽象分立状态中被错误地用作一种艺术母题，例如韦伯[2]的《魔术射手》曲里一段笑的合唱就是如此。笑一般是爆裂的表现，如果艺术理想不应丧失，这爆裂就不应表现出缺乏镇定。韦伯的《奥伯雍仙王》曲里一段二部合唱里的那样笑声就是这种抽象化的例子，它叫听众为歌唱家的喉咙和胸膛担忧。荷马史诗中那种不可磨灭的出自神仙似的笑声所产生的效果就完全不同，那是从神仙的和悦静穆的心境中发出来的，只表现明朗的心情，没有什么片面的放肆。另一方面，啼哭在理想的艺术作品里也不应是毫无节制的哀号，例如在韦伯的《魔术

① 熙德（Cid），十一世纪西班牙民族英雄，关于他的传说形成一部西班牙史诗。希敏娜是他的妻子。

② 韦伯（Karl Maria von Weber，1786—1826），德国浪漫派作曲家。

射手》里就可以听到这种抽象的悲惨的调子。一般地说，音乐听起来就象云雀在高空中歌唱的那种欢乐的声音，把痛苦和欢乐尽量叫喊出来并不是音乐，在音乐里纵然是表现痛苦，也要有一种甜蜜的声调渗透到怨诉里，使它明朗化，使人觉得能听到这种甜蜜的怨诉，就是忍受它所表现的那痛苦也是值得的。这就是在一切艺术里都听得到的那种甜蜜和谐的歌调。

c3）从这个原则出发，近代滑稽说①在某种意义上可以得到证实，不过这种滑稽从一方面看，往往没有任何真正的严肃性，它特别欢喜运用恶劣的题材；从另一方面看，这种滑稽的结局只是心情的怅惘，而不是引人参加现实的行动和生活。姑举诺伐里斯②为例，他就是一个具有高尚心情而采取这种观点的人，因而对人生缺乏兴趣，在现实面前怯懦，以至于堕入精神上的痨病，就是这种精神上的饥渴病使人怕沾染有限事物，不肯降身去从事现实的行动和创造，尽管对这种遗世独立同时也感到缺陷。所以在这种滑稽里当然含有当事人在消除定性与片面性中对他自己的那种绝对的否定；但是象我们在序论中谈到滑稽原则时所已指出的，这里所消除的不仅是象在喜剧里的那种自身空虚而就显现为空虚的东西，而且同时也包括卓越的有价值的东西，所以这种滑稽无论就它否定一切而言，还是就它带有上文所说的那种精神上的饥渴病而言，和真正的艺术理想比较起来，都含有一种违反艺术的恣肆无节制。因为艺术理想需要一种本身有实体性的内容（意蕴），这内容固然由于须表现为外在事物的形式和形象而不免转到个别性相，

① 参看序论第三节 B.3。

② 诺伐里斯（Novalis，1772—1801），德国浪漫派诗人。

因而有局限性，但是这内容虽然包含局限性，其中一切纯然外在的东西却被消除了。只有通过这种对单纯外在性的否定，艺术理想的某一确定形式和形象才能用适宜于艺术观照和艺术表现的现象，把上述的有实体性的内容（意蕴）表现出来。①

2．理想对自然的关系

形象的外在的因素对于理想是和本身真实的内容一样重要的，这两方面互相融合的方式就要引导我们去研究艺术的理想表现对于自然的关系。因为这里所说的外在因素及其形状构造是和我们一般称为"自然"的东西密切相关的。关于这一层，有一个时常重新掀起的老争论至今还没有解决：艺术究竟根据现前的外在形状照实描绘呢？还是要对自然现象加以提炼和改造呢？"自然的权利"和"美的权利"，"理想的真实"和"自然的真实"——这些本来不明确的字眼可以使人们争辩不休。人们说，艺术作品当然要自然，但是也有平凡丑陋的自然，这就不该摹仿；而另一方面——如此这般，没有底止，也得不出靠得住的结论。

这理想与自然的对立近来特别由文克尔曼重新掀起而变成一个重要的问题。我们在序论里已经指出，文克尔曼受到古代作品和它们的理想形式的启发，孳孳不辍地研究，直到他对古代作品的优越性获得了真知卓见，使世人重新承认这优越性和研究这些艺

① 以上论美的个性即理想的个性。美的根源在灵魂，统一的内在精神意蕴不仅表现于外在形象整体，而且也表现于其中各个部分，艺术仿佛把形象整体和各部分都化成眼睛，显出心灵的自由与无限。这才是理想的个性。

术的杰作。这种承认就产生了一种对理想表现的追求，人们自信从此就可以找到美了，但是结果却堕入枯燥无生气，肤浅无个性。就是这种理想的空洞，特别是表现在绘画里的，引起上文已经提到的吕莫尔对理念和理想的攻击。

现在理论的任务就在解决这种争执；至于它对艺术本身的实践意义，我们在这里可以完全抛开不论，因为人们可以随意选择一些原则来启发平庸的人和他们的才能，结果都还是一样：无论他们根据的是错误的理论还是最好的理论，他们所创造出来的东西还永远是平庸的和软弱的。此外，一般艺术，特别是绘画，在旁的影响之下，已放弃了对所谓理想的追求，而在它们发展过程中，由于人们对早期的意大利画和德国画以及较晚的荷兰画重新发生兴趣，它至少是努力在争取更有意蕴和更有生气的形式和内容。

从另外一方面看，除掉上述抽象的理想之外，人们对于艺术中过去被人喜爱的“妙肖自然”也感到腻味了。例如戏剧，每个人看到日常家庭故事以及它的妙肖自然的描绘，心里都感到生厌了。总是那些老故事，夫妻，子女，工资，开消，牧师的倚赖性，仆从和秘书的阴谋诡计，以至主妇和厨房女佣人的纠葛，女儿在客厅里多情善感的勾当——这一切麻烦和苦恼，每个人在他自己家里都可以看到，而且还比在戏剧里所看到的更好更真实些。

谈到理想与自然的对立，人们心里往往着重某一种艺术，特别是绘画，这一门艺术的范围是眼睛看得到的个别事物。因此我们对于理想与自然的对立要提出这个一般性的问题：艺术应该是诗，还应该是散文？因为艺术里真正是诗的东西就是我们所说的理想。如果问题只在“理想”这个名词，就把它抛开不用是很容易的。但

是问题在于：在艺术里诗究竟是什么，散文究竟是什么？尽管在某些种类的艺术方面，坚持要有本身是诗的因素可以导入歧途，而且确实已经导入歧途，绘画却还是表现过显然属于诗、特别是属于抒情诗的东西，这种内容确实有诗的意味。例如现在这次画展（1828年）陈列出很多的画都属于同一画派（所谓“杜塞尔多夫[①]派”），这些画都取材于诗，当然只取诗的情感可以描绘的那一方面。我们看它们次数愈多，看得愈仔细，我们就会感觉到它们甜蜜而枯燥[②]。

上述理想与自然的对立包含以下几种一般特征：

a）头一个特征就是艺术作品具有完全形式的观念性，因为一般说来，诗按它的名字所含的意义，是一种制作出来的东西[③]，是由人产生出来的，人从他的观念中取出一种题材，在上面加工，通过他自己的活动，把它从观念世界表现到外面来。

a1）内容可以是完全不关重要的，或是如果没有经过艺术表现出来，它在日常生活中就只能引起一霎时的兴趣。例如荷兰画就能把现前的自然界飘忽的现象表现成为千千万万的境界，好象是由人再造出来似的。天鹅绒，金属物的光彩，光，马，仆人，老太婆，农民吸着破旧的烟斗把烟向外吹，酒在透明的杯子里闪光，乡下人披着肮脏的袄子在玩破旧的牌：这些以及无数的类似的题材，我们在日常生活中对它们很少注意，尽管我们自己也玩牌，喝酒，

① 杜塞尔多夫（Düsseldorf），德国莱因区一个城市。

② 英译本注：“黑格尔提到有些人主张一幅画如果以理想因素为主，它就一定是幅好画，要得到理想因素，只须从诗里借用；接着黑格尔就举了一个实例证明这话不正确。”

③ 西文“诗”字原义为“制作”。

谈这个，谈那个，可是兴趣并不在此——就是这些题材被这些画拿到我们眼前来了。艺术既然把这种内容呈现给我们，它马上引起我们兴趣的也就是这种好象是由心灵创造的自然事物的外形和现象，心灵把全部材料的外在的感性因素化成了最内在的东西。因为我们看到的不是实际存在的毛绒，丝绸，不是真正的头发，玻璃杯，肉和金属物，而是仅仅一些颜色，不是自然物所应现出的立体，而只是一个平面，但是我们所得到的印象仍然象实物所给的一样。

a2）和现前的散文气的实在相比，这种由心灵创造的形象就是观念性的奇迹，你也可以说它是一种开玩笑，一种对外在自然事物的滑稽态度。人和自然在日常生活中不知道要作出几多安排，要利用几多不同种类的手段，才能产生这样的效果；还不消说，材料方面还要发生许多阻力，例如在金属物上加工所遇到的困难。艺术所用为材料的观念却不然，它是一种柔软而简单的因素，凡是人和自然在自然存在中须费大力才可以达到的东西，观念可以轻易地随方就圆地从它的内在世界中取出来。被描绘的事物以及日常生活中的人物也并不是用之不竭的财富，而是有局限性的：宝石，黄金，动物等等在本身上都只是这种有局限性的东西。但是人在艺术创造者的地位却是一个内容极其丰富的世界，这是人从自然攫夺来，放在观念和知觉的广大领域中积累成为财富的，现在他很简单地自由地从自身取用，无须假道于在实在界所必经的那些条件和准备。

这种观念性的艺术是介乎单纯的有限客观存在和单纯的内在观念之间的。它也拿事物供给我们，但是这些事物是从内在世界

取出来的；它把它们供给我们，并不是为着什么其它目的，它只是把兴趣局限在观念性的形象（显现）那一抽象方面，让这一方面单纯地供认识性的观照。

a3）因此，艺术用这种观念性把本来没有价值的事物提高了，它不管这些事物的内容有没有意义，只为着它们本身而把这些事物凝定起来，成为目的，使我们对本来过而不问的东西发生兴趣。艺术对于时间也产生了同样的效果，在这方面它也还是观念性的。在自然界本来是消逝无常的东西，艺术却使它有永久性；例如一阵突来突去的微笑，嘴唇上一阵突然起来的狡猾的表情，一种眼色，一阵浮光掠影，以至于人的生活中精神的表现，许多来来往往，一见即忘的事件——这一切在瞬间存在中都被艺术摄取去了；就这个意义说，艺术也是征服了自然。

但是艺术的这种形式的观念性特别引人入胜的并不是它的内容，而是心灵创造的快慰。艺术表现必须显得很自然，但是形式意义的[1]诗的或观念性的因素不能是生糙的自然，而是取消感性物质与外在情况[2]的那种制作或创造。一种使人感到快乐的表现必须显得是由自然产生的，而同时却又象是心灵的产品，产生时无须通过自然物产生时所须通过的手段。这种对象之所以使我们欢喜，不是因为它很自然，而是因为它制作得很自然。

b）艺术作品还唤起另一种更深刻的兴趣，这是由于它的内容并不只是按照它在直接存在中所呈现的那种形式而表现出来，而是作为经过心灵掌握的东西，在那种形式范围之内推广了，变成另

① 即赋与形式的，或使内容得到形式的。

② 即否定外在因素的纯然外在性和偶然性。

一种东西了。凡是自然地存在着的东西都只是一种个别体，无论从哪一点或哪一方面去看，都是个别分立的。观念却不然，它本身含有普遍性，所以凡是出于观念的东西就因而具有普遍性，不同于自然事物的个别分立。就这个意义来说，观念有这种优越性：它的范围较广，所以能掌握内在世界，把它抽绎出来，表达成为有形可见的东西。艺术作品固然不只是一般性的观念，而是这种观念的某一定形式的体现，但是作为来自心灵及其观念成分的东西，不管它如何活象实物，艺术作品仍然必须浑身现出这种普遍性。就是因为这个缘故，诗的观念性比起上述单纯制作的那种形式的观念性要高一层。在这里艺术作品的任务就在于抓住事物的普遍性，而在把这普遍性表现为外在现象之中，把对于内容的表现完全是外在的无关重要的东西一齐抛开。因此，艺术家所取来纳入形式和表现方式的东西并不是凡是他在外在世界所发见到的，或是因为他在外在世界发见到那些东西；如果他想作出真正的诗，他就只能抓住那些正确的符合主题概念的特征。如果他用自然及其产品，即一般现实，作为模范，这并不是因为自然把它随便造成某一种样式，而是因为自然把它造得很正确，但是这种“正确”是一种比现实本身更高的东西。

例如在创造人的形体时，艺术家并不象修复旧画那样办，在新涂抹的地方，把由于油漆和颜色皱裂而形成的好象一面网铺在画面上的裂纹也照样画出，画像家对于皮肤的网纹，尤其是雀斑，脓疱，痘痕之类也都一律抛开不画，著名的丹涅① 的所谓“逼肖自然”的画法并不足为训。筋肉和脉络尽管画出，也不应象在自然中那

① 丹涅（Denner，1685—1749），德国画家。

样明确详细。因为这些东西和心灵或是关系不大，或是毫无关系，而心灵的表现才是人的形体中本质的东西。因此，我并不认为裸体雕刻在近代比在古代制作得少，就是近代雕刻的短处。倒是我们近代衣服式样比起古代的较富于观念性的服装，确实是很不艺术，很平凡乏味。这两种服装的目的是相同的，都是为着遮盖身体。但是古代艺术所表现的服装本身多少是一种无形式的平面，只是因须紧贴身体，例如肩膀，才得到某种确定的形式。此外，古代服装是可以适应各种形式的，只依照它本身的重量简单地自由地悬挂着，或是随着身体的站势，四肢的姿态和运动而得到确定的形式。这样确定的形式见出服装外表只表现出身体上所显现的心灵的变化，所以服装的某一特殊形式，褶纹，下垂和上耸都完全取决于内在生命，适应某一顷刻的某种姿态或运动——这样取得的确定形式就形成了古代服装的观念性①。我们近代的服装却不然，整幅材料都是制成了的，按照身体尺寸裁好缝好，所以不能有或是很少有褶纹起伏的自由。因为连褶纹的样式也取决于缝口，而整个款式也由裁缝按照他的手艺技术剪裁出来的。近代衣服的形式一般固然取决于四肢构造的形状；但是它只是拙劣地摹仿体形，或是按陈规，趋时尚，对人体加以歪曲，一次剪裁成了就永远是那样，姿态和运动都不能决定它的形式。例如我们可以任意运动手足，而袖口和裤筒却一成不变。至多是衣褶可以现出各种不同的式样，但是也只能按照固定的缝口，向霍斯特②雕像的裤子可以为例。总之，在我们近代衣服的外表过于粘滞地配合身体的内在生命，反

① 希腊罗马衣服不是量身体制成的，而是一整幅布披在身上，所以较易于随身体运动姿势而变更形状。

② 向霍斯特（Scharnhorst，1755—1813），普鲁士大将。

而显得不是由内在生命所决定的形状，而是错误地摹仿自然形状，剪裁成了，样式就一成不变。

上文所说的关于人的形体和服装的道理也可以应用到人类生活中许多其它外表和需要方面。这些外表和需要本身是不可少的，对一切人都是共同的，但是与本质的特征和重要的旨趣却不发生关系，而这些特征和旨趣按照其意蕴却正是人类生存中真正普遍的东西，尽管这些身体方面的需要，例如吃，喝，睡觉，穿衣之类，可以和出自心灵的行动在外表上交织在一起。

这一类的身体方面的需要当然也可以表现在艺术里，人们都承认荷马在这方面能非常妙肖自然。但是尽管荷马写得多么生动，栩栩如在目前，他也不得不限于提示大要，并不要求把所有的细节都要按照实际存在情况一一描绘出来。例如他写阿喀琉斯的身体形状时，虽然提到高额头，匀称的鼻子，和一双粗壮的长腿，但是他并没有把这些部分实际存在的细节，都一点一滴地描绘出来，例如每部分的位置，各部分的互相关系以及颜色等等，这些并不是真正的妙肖自然原则所应要求描绘的。此外，诗所表现的总是普遍的观念而不是自然的个别细节；诗人所给的不是事物本身而只是名词，只是字，在字里个别的东西就变成了一种有普遍性的东西，因为字是从概念产生的，所以字就已带有普遍性。我们固然可以说，观念和语言都自然而然地要用名号，要用字，来作为自然存在事物的无穷缩写，但是这里所谓“自然”在性质上是和上述“妙肖自然”的“自然”直接对立的，是对它加以否定的[①]。所以这里就有一

① 语言运用字来缩写事物，虽说是自然而然的，但究竟是人为的，所以是否定“妙肖自然”(呆板地摹仿自然)的。

个问题：在拿自然和诗对立时所指的自然究竟是哪一种呢？因为一般地说，“自然”是一个不明确的空洞的字眼。诗所应提炼出来的永远是有力量的，本质的，显出特征的东西，而这种富于表现性的本质的东西正是观念性的东西而不是只是现在目前的东西，如果把每件事或每个场合中现在目前的东西按其细节一一罗列出来，这就必然是干燥乏味，令人厌倦，不可容忍的。

但是关于这种普遍性，各种艺术是彼此不同的，有些是较富于观念性的，有些却更着重外在的鲜明性。例如雕刻在形象上比绘画较抽象。拿诗艺来说，史诗在生动地表现现实生活方面比不上戏剧，但是就充实鲜明来说，史诗却比戏剧胜一筹——因为史诗的作者从对事迹的观照中创造出具体的形象，而戏剧则满足于描绘行动的内在动机，意志的动向以及内心的反应。

c）更进一层，既然只有心灵才能把它的自在自为地充满兴趣的内容（意蕴）的内在世界实现于外在现象的形式，我们就得追问：从这方面看，理想与自然性的对立究竟含有怎样意义呢？严格地说，在这个领域里用“自然的”字眼，并不符合这字眼的本义，因为作为心灵的外在形状，自然的东西之所以是自然的，并不仅因为它是直接存在，象动物生命，自然风景等等那样，而是因为只有心灵才能把自己体现于身体，自然的东西在这里按照它的定性就只显现为心灵的表现——因而也就是显现为经过观念化的东西。因为这样纳入心灵，这样由心灵创造图景和形象，正是所谓观念化。有人说过，人到死时，面容又回到童年的形状：情欲，习惯和希求在身体上所凝成的固定的表情，也就是死人在世时一切意志和行动的特征，临死时都消逝了，他又回到儿童面貌的那种不确定性。但是

在活的时候，人的面貌特征和整个形象的表情都是由内在生活决定的，例如不同民族和不同社会地位的人就有不同的心灵的倾向和活动，而这些倾向和活动都表现于外在形状。在这一切方面，外在的东西既然是受到心灵渗透和影响的，它就已经是观念化过的，与生糙的自然不同了。自然与理想对立问题的真正意义就在这里。因为一方面有人这样主张：心灵的自然形式是在现实中原已存在的未经艺术再造的现象，它本身就已经是完满的，美的，卓越的，所以不可能另有一种美叫做理想与这现实界的美不同而且比它高一层，并且就连在自然中原已发见的美，艺术也还不能完全达到。另一方面又有人提出这样要求：艺术应该寻求另一种形式和表现方式，比在现实中原已存在的形式和表现方式更理想。就这一点看，前文提到的吕莫尔先生的争论是特别重要的。有一派人把理想老是挂在口头上，以高傲的姿态鄙视平凡的自然，而吕莫尔先生却相反，他以同样高傲的姿态咒骂理念和理想。

但是事实上在心灵世界里，普通的自然有外在的和内在的两方面，这自然在外在方面之所以是平凡的，正因为它在内在方面是平凡的，在它的活动和整个外表上所显现出的只是妒忌怨恨的目的以及卑鄙淫逸的贪求。这种平凡的自然也可以用作艺术题材，而且实际上已这样用过，但是这就发生两种情形：一种是象上文已经说过的，真正的兴趣只在于表现本身，即在于创作的艺术性，在这种情形之下，就很难希望一个有教养的人能同情于这种作品全体，这就是说，也同情于这样的内容；另一种情形就是艺术家通过他自己的理解，使这种内容变得更深广。特别是所谓风俗画，就不鄙视这样平凡的事物，在荷兰画家的手里，这种画达到了高度

的完美。是什么原因使荷兰人走上风俗画的路呢？这些小画所表现的是什么内容而能具有这样大的吸引力呢？我们不能说这些画所表现的是平凡的自然而就把它们抛开。因为我们如果就这些画的真正的题材细加研究一下，就会发见它并不是象一般人所设想的那样平凡。

荷兰画家的艺术表现的内容是从他们本身，从他们的当前现实生活中选择来的。用艺术把这种生活再一度变成实在的，这并不能说是他们的过错。拿来摆在当时人眼前和心灵前的东西必须也是属于当时人的东西，如果要使那东西能完全吸引住当时人的兴趣的话。要知道荷兰人当时的兴趣所在，我们就必须追问他们的历史。荷兰人所居住的土地大部分是他们自己创造成的，而且必须经常地防御海水的侵袭。荷兰的市民和农民用他们的忍耐和英勇推翻了在查理五世的儿子腓力普二世那位世界上强大的专制君主之下的西班牙的统治，经过斗争才获得了政治上的和宗教上的自由①。正是这种在无论大事小事上，无论在国内还是在海外所表现的市民精神和进取心，这种谨慎的清洁的繁荣生活，这种凭仗自己的活动而获得一切的快慰和傲慢，组成了荷兰画的一般内容。但是这并不是平凡的材料和内容，虽然对这种内容不能用宫廷左右上流社会的高傲眼光去看。就是本着这种高尚的民族感，伦勃朗②画了藏在阿姆斯特丹展览馆的《守夜》，梵·达伊克画了许多

① 荷兰在十五六世纪时屡次受外族统治，最后的外族统治者是西班牙的腓力普二世。荷兰对西班牙的残暴统治进行过英勇的斗争，到了腓力普二世的海军被英国消灭，西班牙国势衰弱之后，荷兰就推翻了西班牙的统治，成为独立国。

② 伦勃朗(Rembrandt Harmensz van Rijn，1609—1669)；梵·达伊克(Anthonis van Dyck，1599—1641)；乌沃曼 (Philips Wouwerman，1619—1668)；三人都是荷兰的名画家。

画像，乌沃曼画了他的《骑兵战》，就连那些画乡下人闹酒和谑浪笑傲的作品也应属于这一类[1]。

作为对照，我们不妨举在本年画展里展出的一些还不算坏的风俗画为例，在表现风格上它们还远不及荷兰画家的这类画，就在内容上它们也赶不上荷兰画所表现的那种自由欢乐的气氛。例如其中有一幅画的是一位妇人走到酒馆里去责骂她的丈夫。这只是一批狠毒的人争争吵吵的场面。荷兰画却不同，画的人物无论是在酒馆里，在结婚跳舞的场合里，还是在宴饮的场合里，都是欢天喜地的，纵然在争吵和殴斗的场合也还是如此，太太小姐们也参加在这里面，每一个人都表现出自由欢乐的感觉。这种合理的快慰所表现的心灵的明朗甚至在动物画里也可以见到，它们也见出饱满快乐的心情——正是这种新唤醒的心灵的自由活泼被画家掌握住和描绘出来了，荷兰画的崇高精神也就在此。

在同样意义上，缪里洛[2]的《乞儿们》（藏在慕尼黑的中央画馆）也是很卓越的。从外表看，这幅画的题材也是很平凡的。一位母亲正在骂她的一个孩子，而他却安然在吃他的面包。在另外一幅类似的画里两个衣服破烂的穷孩子在吃西瓜和葡萄。但是这些半裸体的穷孩子浑身都流露出一种逍遥自在，无忧无虑的神气，没有哪个伊斯兰教行乞僧能显出象这些穷孩子那样的健康和热爱生活的感觉。这种对外在世界的无沾无碍，这种流露于外表的内心的自由，正是理想这个概念所要求的。巴黎有一幅拉斐尔画的小

① 这段分析荷兰画的话是一些马克思主义美学家所常引用的（例如普列汉诺夫等）。

② 缪里洛（Bartolome Esteban Murillo，1618—1682），西班牙名画家。

孩像，他的头安闲自在地靠在一只胳膊上，眼光里带着无忧无虑欣然自得的神色了望着辽阔的天空，人们看到这幅表现健康欢乐的画简直舍不得离开。上述缪里洛画的孩子们给我们的也是这种乐趣。这些孩子显然没有什么远大的旨趣和志向，但是这并不是因为他们愚笨，而是象奥林波斯山上的神人们一样泰然自得地蹲在地上；他不做什么，也不说什么，但是他们都是人，从一种材料做出来的人，没有烦恼没有争吵的人；看到这些优点，人们可以想象到这些孩子们可以变成很伟大的人。上面谈到的那责骂的女人，以及另外两幅画——一幅画的是乡下佬修理马鞭，一幅画的是马车夫睡在草荐上——都完全不能与此相比，它们所表现的是另一种观念。

这类风俗画的篇幅必须很小，在它们的整个感性外观上显得很琐屑，免得使人感到外在对象和内容过于突出。如果把这类题材画得和实物一样大，仿佛要人相信单靠它们原来在实际生活中的整个面貌本身就足以产生快感，那就会令人不能容忍了。

所谓平凡的自然就应如此了解，才可以成为艺术的题材。

除掉采用本身没有多大意义的细节来描绘这种欢乐和市民优点之外，艺术当然还有更高的更理想的题材。因为人还有更严肃的旨趣和目的，来自心灵的广化和深化，只有这种旨趣和目的才符合人之所以为人。以表现这种较高内容为任务的才是较高的艺术。这里我们就碰到这样一个问题：要表现这种由心灵产生的内容，从哪里可以找到形式呢？有一派人主张，既然是首先由艺术家自己具有他所表现于艺术的那些崇高的理想，他也就应该自己创造相适应的崇高的形式，例如希腊诸神，基督，使徒，圣者等等的形象。竭力反对这个主张的是吕莫尔先生。他认为：如果由艺术家凭

他自己的力量去找不同于自然的形式，这个方针就会导向艺术的迷途。他主张画家们应奉意大利和荷兰的艺术杰作为典范。在这个问题上他对下述一种理论这样谴责过(《意大利研究》卷一，105页)："近六十年来的文艺理论都在忙于设法证明：艺术的唯一的或是主要的目的就在于要在创造个别形象方面胜过自然造化，造出现实事物所没有的形式，这些形式摹仿自然造化而却比自然造化所成就的更美，好象是自然不懂得怎样把事物造得更美些，要凡人来弥补这个缺陷。"因此他劝艺术家"放弃巨人似的意图，不要妄想对自然形式加以提高、美化或是其它类似举动，象许多艺术理论著作带着虚荣心所常提到的那一套。"吕莫尔先生认为就连对于最崇高的心灵性的对象，在现实界都已有圆满的外在形式，所以他主张"无论题材是多么心灵性的，艺术的表现决不依靠由人任意设立的符号，而是完全依靠自然界已有的富有意义的有机形式。"在这方面吕莫尔心里所想到的主要是文克尔曼所阐明的古代艺术的理想形式。把这些古典形式搜集在一起，这当然是文克尔曼的绝大功劳，尽管在某些个别特征上他的见解可能是错误的。举例来说(115页)，吕莫尔把文克尔曼所定的古典形式理想特征之一，即下身延长，看作是由罗马站势雕像来的。在他反对理想的论争中，他却要求艺术家尽全力去研究自然形式，只有在自然形式里才可以找到真正的美。接着他又说(144页)："最高的美所依靠的形式符号系统是自然中原已存在的而不是由人任意设立的，通过这种形式符号系统，某些内容特征与某些形式符号才结合在一起，看到这种形式符号，我们就必然时而想到某些观念和概念，时而意识到某些潜伏在我们心里的情感。"他还说(105页)："心灵还有一种秘密

的特色，就是人们所称为理想的东西，它把艺术家和有关的自然现象结合起来，使艺术家从这些自然现象里逐渐学会日益清楚地认识到他自己的意愿，而且学会用这些自然现象把这种意愿表现出来。”

理想的艺术与所谓由人任意设立的符号诚然是毫不相干的。如果摹仿上述古代艺术的理想形式和抛弃正确的自然形式，导致虚伪空洞的抽象化，吕莫尔那样尖锐地攻击它，当然就是正确的。

但是关于艺术理想和自然的对立，我们还有以下的要点要说。

具有心灵意蕴的现实自然形式在事实上应该了解为具有一般意义的象征性，这就是说，这些自然形式并不因为它们本身而有意义，而只是它们所表现的那种内在心灵因素的一种外现。就是这种心灵因素使这些自然形式还在现实状态而尚未进入艺术领域之前就已具有观念性，不同于不表现心灵的单纯的自然。在艺术的较高阶段里，心灵的内在的内容（意蕴）就应该得到它的外在的形象。这种内容（意蕴）既然存在于现实的人类心灵里，它就如一般人类内心生活一样，可以得到足以表现它的那种现实外在形象。尽管承认了这一点，还有人会问：当前现实中是否就已有富于表现力的美的形体和面貌，可以由艺术直接利用到人物画像里来；例如用来表现天帝——他的崇高静穆和威力——天后，爱神，彼得，基督，约翰，圣玛利等等呢？这个问题在科学上是无聊的，正反两面都有话可说，但是它也是一个纯粹经验性的问题，因而是无法解决的。因为唯一的解决方法是在现实中指出证据，而这个办法，举例来说，对于希腊诸神的画像是行不通的①；至于把这个办法用到

① 神不是按照现实自然形式来描绘的。

现时的事物，这一个人认为绝美的，另一个远较聪明的人却不以为然。还不仅此，形式的美一般说来并不是我们所说的理想，因为理想还要有内容（意蕴）方面的个性，因而也就还要有形式方面的个性。例如在形式上是一副完全停匀的美的面孔，而在实际上却可以很干燥无味，没有表现力。希腊诸神所表现的理想却是一些个别体，在普遍典型的范围之内仍各有特性。理想之所以有生气，就在于所要表现的那种心灵性的基本意蕴是通过外在现象的一切个别方面而完全体现出来的，例如仪表，姿势，运动，面貌，四肢形状等等，无一不渗透这种意蕴，不剩下丝毫空洞的无意义的东西。例如最近证明出于斐底阿斯①的那些希腊雕刻，就以这种通体贯注的生气特别使人振奋。这里理想还坚持住它的谨严，没有转化为韶秀、柔弱、轻盈之类毛病，每一种形式都和所要体现的那种普遍的意蕴密切吻合。这种最高度的生气就是伟大艺术家的标志。

比起现实现象的个别性相，这样一种基本意蕴可以说是抽象的，在只能选择时间上某一点来表现的雕刻和图画里尤其如此——这两种艺术不能向四面八方发展，不象荷马写阿喀琉斯的性格，可以时而把他写得很坚强残酷，时而把他写得很温静和蔼，以及写出其他灵魂特征。这种意蕴在当前现实中当然也可以找到它的表现，例如几乎没有哪一个面孔不可以产生虔敬欢欣之类的印象，但是这些面貌还表现出无数其它心理状态，和应该突出的基本意蕴毫不相容，或是没有密切的关系。因此，一幅画像之所以为画像，就因为它抓住了某一个别特性。例如在古代德国和荷兰的图画里常常可以碰见施主和他的家庭，太太和子女，都画在画里

① 斐底阿斯（Phidias），公元前五世纪希腊伟大的雕刻家。

面。他们都要显得在虔敬地祈祷，画的一笔一划都完全现出那副虔敬的神色，但是除此以外，我们在那些男人身上可以认出他们是些坚强的战士，积极行动的人，在生活和情欲中经过很多考验的人，在那些女人身上也可以认出她们是些精明能干的贵妇人。如果我们拿这些原人和在这些以妙肖自然面貌著名的图画里的圣玛利或站在她身旁的那些圣徒和使徒比较一下，我们就可以看出这些画中人物在面孔上都只露出一种表情，而一切形式如骨骼筋肉以及静态和动态都集中地见出这一种表情。这种全体结构的吻合一致就是真正理想之所以有别于寻常画家的地方。

有人可能设想：画家应该在现实中的最好的形式中东挑一点，西挑一点，来把它们拼凑在一起，或是在铜盘或木刻上找些面貌姿势等等作为表现他的内容的适当形式。但是艺术的要务并不止于这种搜集和挑选，艺术家必须是创造者，他必须在他的想象里把感发他的那种意蕴，对适当形式的知识，以及他的深刻的感觉和基本的情感都熔于一炉，从这里塑造他所要塑造的形象。[①]

---

① 在"理想对自然的关系"这一节里，黑格尔批判了当时德国流行的"追求理想"和"妙肖自然"两派的对立观点，肯定了真实的内容意蕴与真实的自然表现手段恰相吻合的重要性，这两方面起主导作用的仍是内容。艺术就是诗，就是创作，就是为表现心灵而征服自然。在艺术里的自然是经过观念化的自然，不是生糙的自然。所谓"观念化"就是把自然纳入心灵，受到心灵的渗透和影响，在心灵里转化为观念或思想，于是成为表现心灵的材料。这种自然是经过提炼和提高，具有更高的普遍性，见出本质特征的。黑格尔在艺术素材中不排除"平凡的自然"。他举荷兰画为例，荷兰画尽管使用的是平凡的自然，却表现了和自然斗争以及与敌人斗争的胜利感和民族自豪感，结果显得并不平凡。他谈的实际上是典型问题，尽管没有用"典型"这个字眼。

B. 理想的定性[1]

到此为止，我们一直在按照理想的普遍概念来研究理想本身。这理想本身是比较容易了解的。但是因为艺术美，就其为理想而言，不能始终只是普遍概念，即使按照这普遍概念，它也必须在本身上有定性和特殊性，因此也就必须离开它本身而转化为有定性的现实存在，这就引起一个问题，理想尽管转化为外在有限存在，因而转化为非理想，它用怎样办法还能同时保持住它的理想性呢？反过来说，有限客观存在怎样才能取得艺术美的理想性呢？

关于这一层，我们分以下三点来说：

一、理想的定性，就它本身来看；

二、理想的定性，就它由于它本身的特殊性发展到具有差异面的对立以及再发展到这对立的消除来看，我们一般可以把这种过程叫做"动作"或"情节"；

三、理想的外在的定性。

一、理想的定性，就它本身来看[2]

1. 神性的东西，作为统一性与普遍性

我们已经见过，艺术首先要把神性的东西当作它的表现中心。

① 即理念由普遍概念转化为具体客观事物，其中各部分受到不同的定性，彼此分立而且对立。这些差异面或对立面在艺术中应达到统一。

② 即就理想的本质来看，理想的本质是自由无限绝对的，黑格尔把它叫做"神性的东西"(Das Göttliche)。它首先显现于神，也可以显现于人。

但是神性的东西本身既然就是统一性和普遍性，在本质上只能作思考的对象，而且它本身既是无形的，就不能纳入艺术想象所造的图形，所以犹太人和伊斯兰教徒就禁止画神像，来供感官观照。造形艺术绝对要求形象的具体生动，所以不适合于表现神；只有抒情诗才能在感发兴起中歌颂神的威武庄严。

2．神性的东西，作为诸个别的神

但是从另一方面看，无论神性的东西怎样具有统一性和普遍性，它在本质上也是具有定性的；它既然不只是一种抽象概念，也就应具有形状可以供人观照。如果想象用具体形象把这有定性的神性的东西掌握住而且表现出来，它就会现出多种多样的定性，只有到了这一步，才算开始走进理想艺术的真正领域。

接着单一的神性的实体第一步就分化为许多独立自足的神，例如希腊艺术中的多神观念；就连在基督教的观念里，尽管神本身是纯粹的心灵的统一性，他也显现为现实中的人①，和尘世的事物直接交织在一起。其次，神性的东西在它的有定性的显现和现实存在中，一般都显现在凡人的感觉、情绪、意志和活动里，在凡人的心胸里起作用，所以在这个范围里神的心灵所凭附的凡人，例如圣徒，殉道者，以及一般信徒，也就成为理想艺术的适宜对象。第三，神性的东西根据它的特殊性转化为有限的也就是尘世的存在，随着这个原则，人类现实存在的个别性相也因而出现了。从此，人的全部心情连同一切感人最深的东西，人心里面的一切力量，每一种

① 依基督教，神与耶稣一体。

感觉，每一种热情，以至胸中每一种深沉的旨趣——这种具体的生活就形成了艺术的活生生的材料，而理想也就是这种生活的描绘和表现。

神性的东西如果只作为纯粹心灵来看，固然只是思考认识的对象，但是既已成为在活动中依附于身体的心灵，就它永远只能与人类心胸共鸣而言，它也就属于艺术领域。但是这里也就因此要现出个别的旨趣和行动，有定性的人物性格以及它们所处的霎时的情境，总之，现出一切和外在世界的纠葛，所以我们须说明理想对这种定性的关系一般是什么①。

3．理想的静穆

从上文我们可以看出，要想达到理想的最高度的纯洁，只有在神、基督、使徒、圣徒、忏悔者和虔诚的信徒们身上表现出沐神福的静穆和喜悦，显得他们解脱了尘世的烦恼、纠纷、斗争和矛盾。在这个意义上，雕刻和绘画特别适合于用理想的形式表现个别的神，乃至于救世主基督和个别的使徒和圣徒。因为雕刻和绘画之表现本身真实的东西，只是表现它的自已对自己发生关系的客观存在②，而不是表现它与许多其它有限事物的错综复杂的关系。这种集中于主题本身的表现固然不排除个别性相，但是这种在外在有限世界中彼此分立的个别性相是经过净化成为单纯定性的，所

① 这段大意是：神性的东西（理想的本质）首先体现于神，其次体现于人的心灵活动，第三体现于人的一般生活和活动。

② 简单地说，只表现与主题有本质的内在的关系的那一方面生活。

以外在影响和外在情况的痕迹都显得已经被消除了。这种永恒的无为自守的安静，这种安息——例如赫克里斯所表现的那样[①]——就是理想本身的定性。因此，如果神们在艺术表现里卷入了世事的纠纷，他们却仍必须保持住他们的不可磨灭的纯洁无瑕的崇高性格。例如天神、天后、日神、战神等等固然也各有定性[②]，却具有坚定的威力，尽管他们在外在世界活动时，他们还保持着他们所特有的独立自由。所以在理想的定性范围之内，只是现出一种孤立的个别性相还不够，心灵的自由还必须在本身上而且对本身显现为整体，还必须在这种怡然自足的状态中显现出对一切的可能性[③]。

在比神低一级的尘世人类的领域里，理想是以这种方式起作用的：任何一种掌握人心的有实体性的内容（意蕴），都有力量统治主体方面纯然个别的东西[④]。因此，情感和行为中的个别性相就脱净偶然性，而具体的个别性相被表现出和它所特有的内在真实更加协调一致。人类心胸中一般所谓高贵、卓越、完善的品质都不过是心灵的实体——即道德性和神性——在主体（人心）中显现为有威力的东西，而人因此把他的生命活动、意志力、旨趣、情欲等等都只浸润在这有实体性的东西里面，从而在这里面使他的真实的内在的需要得到满足。

① 赫克里斯（Herkules），希腊神话中的大力士，这里指的是他的某一座雕像。

② 英译本作"固然是些确定的人格"。

③ Die Möglichkeit zu allem，俄译本作"得到一切特征的可能性"，英译本作"不受拘束的行动自由的潜力"。大意是："这种静穆怡悦状态中含有能取得任何定性或发生任何动作的潜能。"

④ 例如一种道德的或政治的理想（有实体性的内容）统治住一个人的一切情感意志的活动。

在理想里心灵的定性和体现它的外在事物尽管显得本身是单纯的，但是在客观存在中展现出来的个别性相却仍须直接联系到发展原则，因此在与外在情境发生关系之中，须直接联系到差异面的对立和斗争。这就使我们要更仔细地研究见出差异面的在发展中的理想的定性，即我们一般所说"动作"或情节。①

二、动作或情节

神仙福分的慈祥的纯洁无瑕，无为的静穆，高度的独立自足的威力以及一般本身有实体性的东西所特有的那种完善和凝定——这就是达到理想定性的一些特质。但是内在的心灵性的东西也只有作为积极的运动和发展才能存在，而发展却离不开片面性和分裂对立。完整的心灵在分化为它的个别性相之中，就须离开它的静穆，违反它自己而进入紊乱世界的矛盾对立，而且在这分裂过程中也不免遭受有限事物的不幸和灾祸。

就连多神教的永恒的神们也不是生活在永恒的和平里。他们也带着互相冲突的情欲和旨趣，结党互相斗争，也必须受命运的支配。还不仅此，就连基督教的神也不免受临刑受难的侮辱，不免感到灵魂上的痛苦，叫喊道："我的上帝，我的上帝，为什么离弃我！"② 耶稣的母亲也忍受过同样尖锐的痛苦，而一般人类生活也是一种冲突、斗争和烦恼的生活。因为人格的伟大和刚强只有借矛盾对立的伟大和刚强才能衡量出来，心灵从这对立矛盾中挣扎

① 关于理想的定性，要研究的有理想本身，产生理想的世界情况，体现理想的人物性格及其特殊情境，所发生的动作情节和矛盾冲突。下文即分别讨论这几项。

② 耶稣钉在十字架上临死前的一句话。

出来，才使自己回到统一；环境的互相冲突愈众多，愈艰巨，矛盾的破坏力愈大而心灵仍能坚持自己的性格，也就愈显出主体性格的深厚和坚强。只有在这种发展中，理念和理想的威力才能保持住，因为在否定中能保持住它自己，才足以见出威力。

但是由于这种发展，理想的特殊性跟外在界发生关系，因而就进入一种世界，这种世界并显不出概念和体现概念的现实二者的理想的自由的协调一致，而是现为不是象理想所应该有的那种客观存在，所以我们在研究这种关系时，就必须弄清楚理想所现出的那些定性是否本身原来就直接含有理想性，还是或多或少地有能力变成含有这种理想性。

关于这一层，我们要更仔细地研究以下三个要点：

第一，一般的世界情况，这是个别动作（情节）及其性质的前提；

第二，情况的特殊性，这情况的定性使上述那种实体性的统一发生差异对立面和紧张，就是这种对立和紧张成为动作的推动力——这就是情境及其冲突；

第三，主体性格对情境的掌握以及它所发出的反应动作，通过这种掌握和反应动作，才达到差异对立面的斗争与消除（矛盾的解决）——这就是真正的动作或情节。

1. 一般的世界情况①

理想的主体性格，作为有生命的主体，既然应完成和实现它本

① 即社会时代背景。

身所已有的东西，本身就必具有动作及一般运动和活动的定性。要达到这一点，它就需要一种周围世界作为它达到实现的一般基础[①]。在这里我们谈到情况，所指的是有实体性的东西[②]成为现实存在的一般性质，这种有实体性的东西作为心灵现实范围之内真正本质的东西，就把这心灵现实的一切现象都联系在一起。举例来说，我们说教育、科学、宗教乃至于财政、司法、家庭生活以及其它类似现象的“情况”，就是采用这个意义。但是所有这些方面事实上都只是同一心灵和同一内容（意蕴）的不同形式，这同一心灵和内容（意蕴）在这些不同形式里揭开了，实现了。但是我们所说的世界情况既然是心灵现实的世界情况，我们就要从意志方面来研究这种世界情况。因为一般说来，心灵是通过意志才进入客观存在，现实界所借以维系在一起的直接的有实体性的绳索就在意志的各种定性、道德法律的概念以及一般可以称为正义的东西所借以实现的一定方式。

这里就有一个问题：这种一般情况应该具有怎样的性质，才可以显出符合理想的个性呢？

a）个体的独立自足性：英雄时代

关于这个问题，我们根据上文，可以提出以下各点。

a）理想本身就是统一，不仅是形式的外在的统一，而且是内容本身固有的统一。这种本身统一的有实体性的自由自在的状

① Boden，译“背景”亦可。

② “有实体性的东西”指一般所谓“理想”，如“正义”，“忠贞”之类，即下文所谓“真实的生活内容（意蕴）”，亦即本段下文第三节里所说的“普遍的力量”，亦即上文所谓“神性的东西”。

态，就是我们上文所说的理想所特有的那种独立自足，静穆和沐神福的状态。在讨论的现阶段，我们要把这种定性作为独立自足性提出，并且要求一般世界情况要显现为独立自足的形式，以便它能容纳体现理想的形象。

但是“独立自足性”还是一种含混的名词。

a1）因为人们通常干脆把本身有实体性的东西叫做独立自足的东西——就因为它有实体性和本原性——所以往往把本身是神性的和绝对的东西也称为独立自足的。但是如果把独立自足性严格定为这种普遍性和实体本身，它本身就还不是主体的①，因此就要和具体个体的特殊性相处于尖锐的对立。在这种对立里，象在一般的对立里一样，真正的独立自足性就已丧失了。

a2）在另一方面，人们也往往把具有坚强的主体性格的自由自在的（尽管只是形式地）个性说成独立自足的。但是这种主体性格既然缺乏真实的生活内容（意蕴），这些力量与实体就还只在这种主体性格之外单独存在着，对于这种主体性格的内在的和外在的客观存在还只是一种外在的内容，这种主体性格就还是和真正有实体性的东西处于对立，因而也就要丧失内容充实的独立自在性和自由②。

只有在个性与普遍性的统一和交融中才有真正的独立自足性，因为正如普遍性只有通过个别事物才能获得具体的实在，个别的特殊的事物也只有在普遍性里才能找到它的现实存在的坚固基

① 还没有在现实的主体里实现，还只是抽象的普遍性和实体性。

② 这与以上一种情形正相反，有具体的个性，却不表现普遍性和实体性，所以也不是真正独立自足的。

础和真正内容（意蕴）。

a3）所以我们只有把所要求于一般世界情况的独立自足性看成这样：有实体性的普遍性在这种世界情况中，如果要成为独立自足的，就必须本身见出主体性格的形象。据我们所能想到的，这种统一[①]的最浅近的显现方式就是思想的方式。因为思想一方面是主体的，另一方面它也具有普遍性，作为它的真正活动的产品，所以这两方面，普遍性与主体性，在思想里达到了自由的统一。但是思想里的普遍的东西并不属于以美为其特性的艺术；此外，思想所处理的特殊的个别性相，无论在它的自然形态上还是在它的实践活动和成就上，和思想的普遍性并不必然协调。例如具体现实的主体和运用思想的主体之中有一种差异，或是可能有一种差异。这种分裂在普遍性内容（意蕴）本身也可以见出。这就是说，当真实的东西[②]在运用思想的主体心中开始和体现它的实在分别开来时，它在客观现象中也就作为本身普遍的东西和其余的客观存在分裂开来，获得了坚强有力的地位，与这其余的客观存在对立[③]。但是在理想里，特殊的个别性相和有实体性的东西应该处于没有分裂状态的协调，理想获得了主体性的自由和独立自足，而周围世界的情况所具有的本质上的客体性也就不能离开主体和个体而独立。所以理想的个体必须是一种本身圆满的整体，客体的东西必须仍然属于这理想的个体，不能脱离主体的个别性相而自己单独运动和实现自己，否则主体对于本身既已完成的世界就要回到一

① 即有实体性的普遍性与主体性格的形象的统一，即某种理想实现于某个具体的人身上。

② 即“普遍性内容”，亦即“有实体性的东西”。

③ 在思想的抽象作用中，普遍性脱离具体个别事物而独立。

种纯然附属的地位。所以从这个观点看，普遍的东西应该作为个体所特有的最本质的东西而在个体中实现，所谓作为个体所特有的东西，并不是指具有思想的主体所特有的东西，而是指主体的性格和心情所特有的东西。换句话说，要达到普遍性与个体的统一，我们所要求的不是思想的推理作用和分辨作用，这种统一应该是直接的统一①，我们所主张的独立自足性也要令人从形象上直接见出。但是这种独立自足性就不免和偶然性相接合在一起。因为人生中普遍的贯注一切的东西既然只有作为个人的主体的情感、情绪和性格资禀，才能在独立自足的个人身上直接存在，它既然不应获得其它形式的存在，它就不得不听命于意志和实践活动的偶然机会。在这种情形之下，这普遍的东西仍只是这种个人的特性和心理特点，而且作为个人的个别特性，单靠它本身它就还没有力量和必要去实现自己，就不能依普遍的由自己决定的方式永远不断地重新实现自己，而是显得纯粹要听命于只依赖自己的主体，听他决定，听他实现乃至于听他武断地不肯实现，听命于他的情感，资禀，能力，才干，计谋和技巧。

我们在上文要求要有世界一般情况作为理想的基础和一般显现方式。这里所说的偶然性就是这种情况的特色。

b）为着把这样一种现实的确定形状解释得更清楚些②，我们姑且看一看和它对立的那种存在方式③。

---

① 可以通过感官直接认识到，不假思索。这里说的正是艺术须用形象思维。

② 英译本作："为着把最适宜于艺术表现的那种现实的实在性质说得更清楚些。"俄译本基本上同英译本。

③ 理想所要求的是英雄时代的世界情况，与此相反的是封建社会和近代资产阶级的世界情况，分别在于有无个性自由或"个体的独立自足性"。

b1）和它对立的存在方式可以法律秩序为例，在这里，道德概念、正义及其符合理性的自由都已建立成为一种法律秩序，而且得到了认可，所以就在外表方面它也已成为一种本身不可动摇的必然规律，不依存于某一个体和主体的情绪和性格。国家生活的情形就是如此，在国家生活里，人们的生活是按照国家概念而显现出来的，因为不是任何由个人结合成的社会团体，也不是任何家长制的集团，都可以称为国家。在真正的国家里，法律、习俗和权利形成了普遍的理性的自由所具有的定性，所以就连只把它们作为这种普遍的和抽象的东西来看，它们也还是有效，它们并不受制于某个人的好恶和特性的偶然机会。人们既然意识到规章和法律的普遍性，这些规章和法律就作为这种普遍的东西而实现于外在界，就按照规定的秩序维持下去，如果个人想凭私意去抵抗法律，法律就可以凭公众的权力去制裁他。

b2）这样一种情况须假定凭立法思想所定的普遍规程和直接生活之间原来已有分裂。我们所说的“生活”是指这样一种统一：在这种统一中，道德正义之类，一切有实体性的本质的因素只有在个人身上作为情感和思想，才能成为现实的，而且也只有通过个人，它们才能成为现实的。在文明的国家里，权利和正义，乃至于宗教和科学，至少是对于培养宗教精神和科学精神的关心，都是公众权力范围以内的事，都由公众权力来领导和实现。

b3）因此，孤立的个人在国家里所获得的地位是这样：他们必须服从这种牢固的秩序，受它节制，因为他们和他们的性格和心情不复是道德力量的唯一体现，相反的，在真正国家里，一切个人的感觉方式，主体的思想和情感都必须受法律的节制，都必须和法律

协调。服从这种不依存于主观意图的国家所表现的客观理性[1]，可以有两种情况：它可以只是一种单纯的服从，因为法律、规程和制度，作为合法的权力，有强迫的力量；它也可以是由于对现行制度的理性有了自由的认识和理解，这样，主体就在客观现实[2]中重新发见自己。尽管如此，孤立的个人始终只是一些偶然附带的东西，离开了国家的现实，他们本身就没有什么实体性。因为实体性已不再是某某个人的个别特性，而是自为地而且以普遍的必然的方式在一切方面乃至于最小细节里都打上烙印。所以尽管个别的人们也可以按照全体利益和全体发展过程而发出公正的道德的合法的行为，而他们的意志和成就，正和他们自己一样，比起全体来，却只是渺小的个别事例。因为他们的行为永远只是个别事例的部分的实现，而所实现的个别事例并没有普遍性，这就是说，这个行为，这个事例并没有因它发生了而就形成了法律，或是显现为法律。从另一方面看也是如此，法律是否有效，完全不靠个别的人（就他们只是个别的人来说）是否愿意；法律的有效是自在自为的（绝对的），尽管个别的人不愿意，它仍旧有效。普遍性的公众的法律固然需要一切个别的人都按照它行事，但是个别的人之所以按照它行事，并非由于这个人或那个人按照它行事，法律道德才能生效。法律道德并不需要某某个人的认可，如果它遭到破坏，惩罚就见出它的效力。

最后，在文明国家里，个别公民的从属地位还可以在这一点上见出：每一个人在全体中所占的份儿是完全限定的，永远是狭小

① 指法律。

② 也指法律。"重新发见自己"，因为法律制度也体现了自己的理想。

的。这就是说，在真正的国家里，为一般公众利益的工作，正如市民团体的工商业活动一样，是用最复杂的方式来分工的，所以整个国家显得不是某一个人的具体事务，而且一般也不能委托给某一个人，听他的意愿，力量，勇气，胆量，才能和见识来摆布。国家生活中既有无数的事务和活动，它们就须有无数工作人员去做。姑举对犯罪的惩罚为例，这并不是某一个人的英勇行为或道德行为，而是依不同的阶段加以分工，例如搜集事实，审辩事实，判决以及判决的执行。还不仅此，每个重要阶段又有不同的专门工作，个别的人只能各做某一方面的工作。所以法律的执行不是某一个人的事务，而是在稳定秩序之下多方合作的结果。此外，每个人还要遵守预定的一般原则作为他的行动的指南，而他按照这种规则所完成的任务还要受上级的判断和控制。

c）从这些情形看，在一个有法律秩序的国家里，公众的权力并不是纯粹私人性质的，而是普遍的东西本着它的普遍性在统治着，在这种普遍性里个人的生命显得是被否定了的或是次要的，无足轻重的。所以在这种情况之下，就找不到我们所要求的独立自足性。因此，要有个性的自由表现，我们就需要一种与上述情况相反的情况，在这种情况之下，道德的效力或价值完全要依靠个人，这些个人由于他们的特殊的意志，由于他们杰出的伟大性格及其作用，超然耸立于他们所处的现实界的高峰。就这种人来说，正义的事就是最足以见出他们的本性的决定，如果他们在行为上破坏了自在自为的道德原则，也没有公众的强迫的权力可以要求他们申述理由或惩罚他们；正义对于他们只是一种内在的必然性，这种必然性经过生动的个别化，就成为个别的人物，外在的机缘和环境

等等，而且它只有在这种形式里才变成现实的。惩罚和报复的分别就在于此。合法的惩罚使普遍的规定了的法律对犯法者发生效力，通过公众权力机关，即通过法庭和法官，根据普遍的标准来执行，这种法官是谁是不关重要的。至于报复，它本身也可以有理由辩护，但是它要根据报复者的主体性，报复者对发生的事件感到切身利害关系，根据他自己在思想情感上所了解的正义，向犯罪者的不正义行为进行报复。例如俄瑞斯特的报复是有理由可辩护的①，但是他之进行报复，是根据他个人的道德原则，而不是根据法律判决或是法律条文。在我们认为艺术表现所应有的那种情况里，道德的和正义的行为应该完全具有个人的性格，这就是说，它应完全依存于个人，只有在个人身上，而且通过个人，它才获得生命和现实。还必须指出这一点：在有秩序的国家里，人的外在存在是得到保障的，财产也是得到保护的，只有他的主观思想和见解才是为他自己而且通过他自己而存在的。但是在没有国家政权的情况之下，每个人的生命和财产的安全都要依靠每个人自己的能力和勇气，每个人都须照管他自己的身家性命。

这种情况就是我们通常所说的"英雄时代"②。文明国家的情况和远古英雄时代的情况究竟是哪一种比较好，我们在这里无须讨论；我们在这里所要讨论的只是艺术的理想，而对于艺术来说，普遍性与个性就不能有上述那种方式的分裂，尽管这种分裂对心

---

① 俄瑞斯特（Orestes），希腊神话中的英雄，东征特洛伊的希腊大军主帅阿伽门农的儿子。他的母亲和她的奸夫把他的父亲谋死了，后来他替父亲报仇，把母亲和她的奸夫杀了。这个故事做了埃斯库罗斯的三部悲剧的题材。

② Heroenzeit，指史诗所歌咏的"英雄时代"，即比较原始的古代。史诗也有时叫做"英雄诗"，译"史诗时代"或较可免除误解。

灵客观存在中其余部分现实[1]也是必要的。不能有这种分裂的理由在于艺术及其理想是经过形象化以供感性观照的那种普遍的东西，所以这种普遍的东西与个别性相及其生命是处于直接统一体的。

c1）所谓英雄时代就有这种情况，在这种时代里，希腊人所了解的"道德"成为行为的基础。在这里所用的希腊文意义的"道德"（ἀρετὴ）与拉丁文意义的"道德"（Virtus）必须分别开来。罗马人已经有了城邦和法律制度，在作为公共目标的国家面前，私人的人格是应被否定的。把个人抽象化为只是一个罗马公民，在私人的坚强的主体性方面，只想到罗马国家，祖国，以及祖国的崇高和强大——罗马道德的严肃和高尚就在于此。古代英雄却不然，他们都是些个人，根据自己性格的独立自足性，服从自己的专断意志，承担和完成自己的一切事务，如果他们实现了正义和道德，那也显得只是由于他们个人的意向。这种有实体性的东西与个人的欲望，冲动和意志的直接的统一就是希腊道德的特点，所以在这种情况之下，个人自己就是法律，无须受制于另外一种独立的法律，裁判和法庭。希腊英雄们都出现在法律尚未制定的时代，或则他们自己就是国家的创造者，所以正义和秩序，法律和道德，都是由他们制定出来的，作为和他们分不开的个人工作而完成的。在古希腊时代，赫克里斯就是作为这样的英雄而受到古代人的赞扬，成为他们心目中的原始英雄道德的理想。他本着他个人意志去维护正义，与人类和自然中的妖怪作斗争，他的这种自由的独立自足的道德并不是当时的普遍情况，而只是他所特有的。他并不是一个道

① 即艺术以外的现实。

德上的英雄，他在一夜里强奸了第斯庇乌斯的五十个女儿的故事可以为证[1]；如果我们记起奥吉亚斯牛栏的故事[2]，他也不是什么上流人物。他给人的一般印象是维护正义与公道的战士，具有完满的独立自足的能力和膂力，为着实现正义与公道，他出于自己意愿的自由选择，承担了无数辛苦的工作。他有一部分事迹固然是为幽锐斯徒斯服务和听他的命令而作的[3]，但是这种依附只是一种完全抽象的关系，并没有什么法律规定的约束可以取消他的按照自己个性去独立行动的权力。

荷马所写的英雄也与此类似。他们固然有一个部落首领，但是他们与首领的关系并不是已由法律规定的，他们并无必要一定要服从这种关系。他们是出于自愿地跟随阿伽门农，而阿伽门农也不是现代意义的独裁君主，所以每一个跟随他的英雄都有发言权，阿喀琉斯生了气，就拆伙独立起来[4]。一般地说，每个英雄来还是去，战斗还是休止，都随他自己高兴。古代阿拉伯诗歌里的英雄也有同样的独立自足性，并不是在一种一成不变的秩序中仅仅作为个别分子而受这秩序的约束，就连斐尔都什所写的《夏拿墨》也是如此[5]。在基督教的西方世界里，封建关系和骑士制度是培

---

(1) 赫克里斯，参看226页注①。第斯庇乌斯(Thespios)，也是神话中的英雄，他有五十个女儿，都被迫嫁了赫克里斯。

(2) 奥吉亚斯（Augeas），爱理斯国王，养牛甚多，牛栏从未清洗过，赫克里斯花了一天工夫就把它们清洗了，原约酬谢牛群的十分之一，奥吉亚斯不践约，就被赫克里斯杀了。

(3) 幽锐斯徒斯（Eurystheus），阿高斯国王，赫克里斯的主子，赫克里斯为了他创造了有名的十二奇迹，清洗奥吉亚斯的牛栏便是其中之一。

(4) 阿伽门农率领希腊大军东征特洛伊，阿喀琉斯是军中最勇猛的大将，因为阿伽门农夺去他所宠爱的女俘，便退居自己的帐篷里，长期不参加战斗。

(5) 斐尔都什（Firdusi），十四世纪波斯诗人，《夏拿墨》（Shahnameh）是他所写的歌颂古代波斯英雄的史诗。

养自由英雄性格和依赖自己的个性的土壤。圆桌英雄们① 和查理曼大帝身旁的英雄们② 都可以为证。象阿伽门农一样，查理曼和他身旁的英雄们的关系也是自由自愿的关系，所以也是一种不坚牢的关系，查理曼必须时常征求他们的意见，不得不听任他们去追求满足私人的欲望，尽管他象天帝在奥林波斯山峰上那样咆哮，他的英雄们却独立地去干他们自己的冒险事业，把他的事业丢在功亏一篑的境地。关于这种首领与随从英雄的关系，熙德③ 可以说是一部杰出的完满的写照。熙德也是一个团体中的一分子，也依附一个国王，要尽他在臣僚地位的职责，但是和这种君臣关系相对立的是他的荣誉观念，这才是他的特殊人格的决定因素，他就是为这种特殊人格的无瑕的光辉、高贵和光荣而斗争。所以这里的国王也要得到他的臣僚们的意见和同意，才能发号施令，进行战争；如果他们不愿意，他们就不帮他作战，并且他们也无须服从多数，每个人都独立自主地根据他自己的意志和能力去行动。阿拉伯英雄们④ 也替这种独立自足性提供了光辉的形象，他们显得还更加顽强。就连列那狐⑤ 也是如此。狮子固然是主子和国王，但是狐狸和熊等也同样坐在会议席上，他们还是可以为所欲为。如果发生了争吵，狐狸很狡猾地撒句谎，就脱了身，或是假借国王和王后的利益来济他的私图，骗取主子的信任。

① "圆桌"（Round Table）英雄，是围绕着六世纪英国亚瑟王的。中世纪有很多故事叙述他们的英雄事迹。

② 查理曼大帝和罗兰的英勇事迹是法国史诗《罗兰之歌》的主题。

③ 指"熙德诗"（Poema del Cid），歌颂熙德的英勇事迹的西班牙史诗。

④ 指《罗兰之歌》中查理曼和罗兰的敌人。

⑤ 《列那狐的故事》是一部讽刺中世纪封建关系的寓言，戏拟英雄故事诗，其中狮子是国王，列那狐是个诡计多端的英雄。

c2）在英雄时代的情况里，主体既然和他的全部意志、行为和成就直接联系在一起，所以他也要对他的行为的后果负完全责任。我们现代人却不然，如果我们有所行动，或是评判一种行动，我们就须要求主体对他的行动和他完成这行动的情境要认识清楚，才能要他对这行动负责任。如果情境的内容是另样的，客观现实所具有的特性不是象主体在行动时所认识到的那样，现代人就不会对他所作的事负完全责任，如果由于对情境的无知或误解而做出与本来意志相违的事，他就会拒绝负责，他只会承认他认识清楚的，并且根据这种认识，下过决心，蓄过意图而做出来的事。但是英雄性格就不作这种分别，而是要以他的全部个性对他的全部行动负责。举例来说，俄狄普[①]在去求神降预言的途程中和一个人发生争执，就把他打死了。在那个好勇斗狠的时代，这种行为并不算什么罪行；本来那人对俄狄普就很凶狠，但是那人正是他的父亲。他和一位王后结了婚；这位妻子就是他的母亲，他在不知不觉中犯了蒸淫的罪过。但是知道了之后，他完全承认了这宗罪行，把自己当作一个弑父娶母者来惩罚，尽管打死父亲娶母亲既出于他的无知，就不出于他的意志。独立自足的坚强而完整的英雄性格就不肯卸脱自己的责任，也不认识到主观意图与客观行动及其后果之间的这种矛盾，而在近代，每一个人的行动都和旁人有千丝万缕的纠葛和牵连，他就尽可能把罪过从自己身上推开。在这一点上，我们近代人的观点是比较符合道德的，因为主体方面对于情境

① 俄狄普（Odipus）是希腊大悲剧家索福克勒斯的有名的三部悲剧中的主角。预言说他将来要杀父娶母，所以生下后就被抛弃。他被一位牧羊人养大了，在回家路上和一个人争执，他就把那人打死了。他逃到了忒拜国，解救了那国的灾难，国人奉他为王，娶了前王的王后。后来发见那被打死的人正是他的父亲，王后正是他的母亲。

的知识、对于善行的信心以及行动时内在的意图这三件事是道德行为的主要因素。但是在英雄时代里，个人在本质上是个整体，客观行动既是由他做出来的，就始终是属于他的，主体也愿意要把他所作的事看成完全是由他做的，对它的后果负完全的责任。

英雄时代的个人也很少和他所隶属的那个伦理的社会整体分割开来，他意识到自己与那整体处于实体性的统一。我们现代人却不然，我们根据现时流行的观念，把自己看作有私人目的和关系的私人，和上述整体的目的分割开来。个人所作所为都是根据他私人的人格，目的也是为自己，因此他只对他自己的行动负责，而不对他所属的那个实体性的整体的行为负责。因此，我们把个人和家庭看作是有分别的。英雄时代的人却不知道有这种分别。祖先的罪过连累到子孙，整族的人都要为第一个犯罪的祖先遭殃：罪孽和过错所引起的厄运是遗传的。在我们近代人看，这种为祖先罪过而遭惩罚的情形是没有理性的，受盲目命运支配的。在我们中间，祖先的功绩不能使子孙受荣，祖先的罪恶和惩罚也连累不到子孙，也不能玷污子孙的主体性格；而且按照现代人的看法，连没收家庭财产这样的惩罚也就是破坏深刻的主体自由的原则。但是在古代的富有弹性的整体里，个人不是孤立的，而是他的家族和他的种族中的一个成员。因此，家族的性格、行动和命运就是每一个成员都有份的事。每一个人决不推卸他的祖先的行为和命运，而是心甘意愿地把它们看成是自己的行为和命运；它们在他身上还活着，他的祖先是什么，他就是什么；他的祖先所忍受的和所犯的也就是他自己所忍受的和所犯的。在我们看，这种事实是残酷的，但是从另一方面看，只对自己负责的情况以及由此而来的主体的

独立自足性只是一种私人的抽象的独立自足性——而英雄时代的个性却是比较理想的，因为它不满足于形式的自由和无限，而是要和心灵关系中全部有实体性的东西经常结成直接的统一体，就是这些有实体性的东西才使它成为有生命的现实。有实体性的东西在这种统一体里是直接的个别的，因此，个别的人本身也就是有实体性的。

c3）从此可以看出，理想的艺术表现为什么在神话时代，一般地说，在较早的过去时代，才找到它的最好的现实土壤。这就是说，如果材料是从现在时代取来的，它们在现实中所现出的本有的形式在我们的观念中就完全是固定了的，诗人免不了要加上去的改变就很容易显得纯然是故意的矫揉造作。过去时代却不然，它仅属于记忆范围，而记忆本身就在人物性格、事件和动作上面蒙上一层普遍性的障纱，把外在的偶然的个别细节遮掩起来。一种动作或是一个人物性格的现实存在都和许多细微的间接的情境和条件以及许多个别的事件和行动联系在一起，而在记忆的图形里，这一切偶然现象却都消失了。如果动作，故事和人物性格是属于古代的，艺术家既然摆脱了外在的偶然现象，他在处理特殊的个别细节时，在艺术表现方式上就可以比较自由。他固然也要从历史记忆中取得内容，把它制造成为带有普遍性的形象，但是过去时代的图形，象上文所说的，作为图形，就已经有一个优点，即具有较大普遍性，而情境和关系中的许多媒介线索以及有限世界中全部与它相关的事实都可以供艺术家作为手段和据点，这样才不至于抹煞艺术作品所必有的个性。所以细看起来，远古英雄时代比起较晚的较文明的情况有这样一个优点：就是在英雄时代里，个别的性格

还不感觉到有实体性的、道德的、正义的东西是一种必然规律，跟他自己对立，因而直接现在诗人面前的就正是艺术理想所要求的。

举例来说，莎士比亚的许多悲剧就取材于编年纪事或古代故事，其中所叙述的情况还没有形成一种完全固定的秩序，个人的生命特点在他作决定和实现决定中还是主要的决定因素。他的纯粹的历史剧却以纯然外在的历史事实为主要材料，所以距离理想的表现方式较远，尽管在历史剧里情境和动作还是由人物性格的坚强的独立自足性和自己的意志所产生的。这种历史剧中的人物性格所表现的独立自足性当然还只是一种很形式的独立自足性，而英雄性格的独立自足性却基本上同时要在他们所要实现的**内容**上发挥作用。

上面这个论点也可以驳倒一种论调，就是认为有某些情况最适合于表现理想，例如说，特别适合于表现理想的是**牧歌式**的情况，因为在牧歌式的情况中，本身有法律性和必然性的东西还没有和个人的生动的性格分裂开来。但是不管牧歌式的情境如何简单原始，不管它怎样故意地要摆脱文明时代心灵生活的枯燥气息，牧歌式的简朴从另一方面来看，即从它所**特有的**内容（意蕴）来看，就没有什么旨趣，可以作为表现理想的基础和土壤。因为它没有英雄性格所有的那些重大的动机，例如祖国、道德、家庭等等，以及这些动机的发展。它的内容中心往往仅限于一只羊的丧失或一个姑娘的恋爱之类。所以牧歌体的艺术往往只是一种消愁遣闷的玩艺，除此以外，有些作家，例如格斯纳[1]，还加上一些甜蜜温柔的味道。我们现代的牧歌情况还另有一个缺点：这种朴素风味，这种乡

① 格斯纳（Gessner，1730—1798），瑞士诗人，爱写田园生活的诗歌。

村家庭气氛中讲恋爱或是在田野里喝一杯好咖啡之类的情感是不能引起多大兴趣的，因为这种乡村牧歌式生活和人生一切意义丰富深刻的复杂的事业和关系都失去了广泛的联系。在这方面，歌德的天才所以是令人惊赞的，在他的《赫尔曼和多罗蒂亚》[①]里，他也集中精力来运用牧歌类题材，从现代生活中抓住一种很窄狭的个别事件，但是，歌德却把当时革命与祖国的重大事件烘托出来，作为诗中牧歌情节的背景和气氛，这样就把本身窄狭的题材和最广泛的最重要的世界大事打成一片了。

一般地说，理想并不排除罪恶、战争、屠杀、报复之类题材，相反地这些现象往往是英雄时代和神话时代的内容和基础，在这种时代里法律和道德愈不发达，人物形象也就愈顽强，愈蛮野。例如在叙述骑士冒险的故事里，骑士们出外游行，本来是要铲除祸害，打抱不平，但是他们自己也往往做些横蛮放肆的事。宗教中殉道者的英勇气概也须假定当时情况是这样野蛮残酷的。但是就大体来说，基督教的理想着重内心生活的真挚深厚，所以对于外在世界情况是漠不关心的。

既然是特别在某一确定的时代才有比较适合理想的世界情况，艺术也就特别选择某一种确定的社会地位，才适合于表现这种世界情况的形象——这就是君主的社会地位。这并不是根据贵族主义和对于权势的爱好，而是因为意志和行动的完全自由在君主的形象里才得到实现。例如在古代悲剧里我们看到合唱队只是烘托心境、思想和情感的一种缺乏个性的一般场面，在这场面上剧中

① 这部诗的主题是十八世纪沙尔兹堡新教徒被逐的故事，但是背景是法国大革命。郭沫若译作《赫尔曼与窦绿苔》(人民文学出版社出版)。

情节在发展着。然后从这场面上露出一些有个性的人物即操纵剧情的角色，这种人物总是属于王族的民众的统治者。至于处在被统治地位的人物如果在他们的窄狭的范围里有所举动，他们就到处给人一种受到压抑的印象；因为在文明国家的情况里，被统治者实际上在各方面都是依存的，被压迫的，而他们的情欲和意图也是完全受外在必然性压抑和限制的——因为在他们后面的那种市民社会秩序有不可动摇的威力，对这种威力他们简直无法抵抗，而且他们的主子们的专横意志就是等于法律，他们也非受它支配不可。现存关系所产生的这些局限就把被统治者的一切独立自足性都破坏无余了。因此，被统治阶层的情况和性格一般地比较适宜于喜剧和喜剧性的作品。因为在喜剧里，个人有权利随心所欲和随力所能地给自己估价。喜剧人物的特征在于他们在意志、思想以及在对自己的看法等方面，都自以为有一种独立自足性，但是通过他们自己和他们的内外两方面的依存性，这种独立自足性马上就被消灭了。这种假想的虚幻的独立自足性之所以消灭，是由于它碰上了外在的情境，与喜剧人物自己假想的身份不符合。这些外在情境的压力对于社会地位低的人们比起对于君主要大得多。席勒在《麦西纳的新娘》里所写的堂·塞莎说得很对："在我上面没有更高的法官。"①当他愿受惩罚时，他只有自己下判决书，自己执行。因为他不受任何法律方面的外在必然性支配，所以他要受惩罚，也要靠自己去惩罚自己。莎士比亚的人物形象固然不完全属于君主阶层，其中有一部分是根据历史而不是根据神话的，但是莎士比亚把他们放在内战时代，在内战中社会秩序和法律的约束力就削弱了或

① 注见下文264页④。

是破坏了，所以那些人物还是具有所需要的独立自足性。

b）散文气味[1]的现代情况

如果我们从上述情况转到我们现代的世界情况以及它的既已形成的法律、道德和政治的关系，我们就可以看出在当前现实中，理想形象的范围是很窄狭的。因为无论是在数量上还是在广度上，近代个人自作决定的独立自足性可以自由发挥效用的领域都是很小的。在这种情形之下，主要的题材只有当家主的品质，诚实以及良夫贤妻的理想——他们意志和行为都只能局限在很窄狭的范围里，只有在窄狭的范围以内，人作为个别主体才可以自由行动，才可以按照他自己个人的意愿成为他那样的人，做他所做的那样的事。但是这种理想究竟没有深刻的内容（意蕴），所以只有主体方面的心情才成为真正重要的因素。比较客观的内容是由当前各种既定的关系定出的，所以这种内容的主要兴趣只在于它（这内容）显现于个人生活和他的内在主体性，如道德之类的方式。因此在现代要想把法官和君主之类人物表现成为理想是不可能的。如果一个法官按照他的职务和责任所要求的去行事，他就只是奉行符合秩序的由法律规定的某种确定的职责，至于他的个性，如作风的温和，审察的锐敏等等所带给这种国家职务的贡献，并不是主要的有实体性的内容，而是无足轻重的附带的现象。就连现代的君主也不象神话时代的英雄那样是社会整体的具体的尖峰，而是一种多少是抽象的中心，限制在既已形成的由法律规定的一些制度的圈子里。现代君主已没有权力去决断重大的政府事务，他自身不

[1] 西文"散文气味"（prosaische），即"枯燥"。

能立法；财政、公共秩序和社会安全也已经不是他的专责，宣战与媾和也是由当前一般外界政治情况决定的，这些情况却与他个人的领导和力量无关。纵使这一切方面的问题待他作最后的最高的决断，这些决断的基本内容也不是按照他个人的意志，而是按照不由他作主的既已确定的情况，所以对于一般公众事务来说，君主的主观意志只是在形式上才是最高的。现代军队的主帅也是如此，他固然有大权，国家最重要的目标和利益都摆在他手里，要靠他的预见，他的英勇果决和他的聪明来就最重大的问题作出决断，但是这种决断之中可以归功于他的主体性格中或个人特性的究竟很少。因为一则目标是既已规定的，要他实现的、决定这些目标的不是他的个性而是他的力量所不能支配的客观情况；二则达到这些目标的手段也不是由他亲手造成的，而是由旁人替他造成的；这些手段并不由他支配或听命于他的个人性格，它们所处的地位和他作为一个军事领袖的个人性格毫不相干。

总之，在现代世界情况中，主体取此舍彼，固然可以自作抉择，但是作为一个个人，不管他向哪一方转动，他都隶属于一种固定的社会秩序，显得不是这个社会本身的一种独立自足的既完整而又是个别的有生命的形象，而只是这个社会中的一个受局限的成员。所以他只能困在这个社会圈子里行动，这样一种形象以及它的目的与活动的意义所能引起的兴趣都是非常个别的。因为归根结蒂，这种兴趣只限于要知道个人的遭遇如何，他是否侥幸地达到了他的目的，他的进程受到什么偶然的或必然的事故阻碍或促进，如此等等。近代的人格，作为主体来说，在情绪和性格方面虽是无限的，它虽然显现于它的动作和经历，以及法律和道德等方面，但是

在这个人身上的法律的客观存在是受局限的，正如这个人本身是受局限的一样，它并不是有普遍性的法律道德和规章的客观存在，象在真正英雄时代的情况里那样。现代个人已不再象在英雄时代那样可以看成这些力量[①]的体现者和唯一现实了。

c）个体独立自足性的恢复

尽管一方面我们承认近代完全发达的市民政治生活情况的本质和发展是方便的而且符合理性的，但是另一方面我们却也不放弃而且永远不会放弃对于现实的个体的完整性和有生命的独立自足性所感到的兴趣和需要。所以我们对于席勒和歌德早年在诗歌里的意图，要在近代现实情况中恢复已经丧失的艺术形象的独立自足性，不能不表示赞赏。席勒在他的早年作品中怎样实现这种意图呢？只是通过反抗整个市民社会本身。卡尔·慕尔[②]受到了现存秩序和滥用职权者的屈辱，就索性跳脱了法律的范围。由于他有勇气打破压迫他的那些限制，他就创造出一种新的英雄时代情况，他就能成为人权的恢复者，以独立自足的精神对一切不正义、冤屈和压迫打抱不平。但是从一方面看，这种私人的报复在缺乏必有条件的情况之下是很渺小的孤立的，从另一方面看，这种报复只能导致违法犯罪，本身就带有不正义的因素，使它终归失败。就卡尔·慕尔来说，这是一种不幸，一种命运的乖舛；尽管带有悲剧性，这种强盗理想却只能叫儿童们悦服。在《阴谋与爱情》[③]里的

① 这些力量即上文所说的法律道德规章等。

② 席勒的第一部名剧《强盗》里的主角，典型的反抗暴政的斗士。

③ 席勒的第三部剧本，写一个穷女子与一个贵公子的恋爱，贵公子的父亲反对，阴谋让他的儿子娶公爵的姘妇，贵公子发疯，毒死爱人后自杀。

主角也是这样在压迫的恶劣情境之下要实现一些微细的私人意图和情欲，因而自惹痛苦。只有到了《斐埃斯柯》①和《堂·卡罗斯》②两部剧本里，主角才比较高尚些，因为他们所体现的是一种较有实体性的内容（意蕴），即解放祖国或维护宗教自由。更高一层的是华伦斯坦③。他手掌军权，成为政治局面的控制者。他认识到这种政治局面的力量，他所凭借的军队就依靠这种政治局面，所以他在意志与职责的冲突中长久犹疑不决。等到他刚作出决定，却发见他所信赖的军队脱离了他的掌握，他的工具破坏了。因为把将官们维系在一起的最后不是他们从华伦斯坦手里得到任命和升级的感恩图报，不是他作为主帅的威名，而是他们对普遍承认的政权的职责，他们对国家元首奥国皇帝效忠的誓言。所以他最后发见自己是孤立的，倒不是由于有一个外面的敌对的力量把他打败，而是由于失去了实现他的目的的一切手段；被军队遗弃了，他就完了。歌德在《葛兹·封·伯利兴根》④里采取了既相反而却又类似

---

① 席勒的第二部剧本，写一位意大利爱国志士斐埃斯柯推翻暴君的故事。

② 席勒的第四部名剧，写一位西班牙贵公子恋爱继母，得到一位忠实的朋友暗中帮助，引起国王的猜疑，结果那位朋友牺牲了自己，恋爱也归于失败。席勒在这部诗剧里写出了他自己的人生理想和政治见解。

③ 《华伦斯坦》是席勒的最后也是最重要的一部历史悲剧。华伦斯坦是三十年战争中在奥皇部下服役的一位名将，因为阴谋夺取波希米王位，被毕哥罗米出卖和揭露，被奥皇判罪，被手下将士杀死。

④ 歌德的《葛兹·封·伯利兴根》所写的是一位十六世纪的没落骑士想维护骑士阶层的自由，发动反抗罗马教庭势力的斗争。由于勾结教庭的诸侯压力过大，终于失败。他曾被起义的农民选为领袖，但是并不同情农民的暴力革命，这是他失败的原因。他的助手佛朗茨·封·济金根曾被拉萨尔用为主角写了一部作为封建骑士的垂死阶级代表来进行反封建革命的剧本。马克思在给拉萨尔的信中批判了这种矛盾，但马克思认为歌德是正确的，因为济金根自以为革命而葛兹并不自以为革命。"葛兹"、"华伦斯坦"和"弗朗茨"都是写十六世纪左右的骑士叛乱，但歌德和席勒都把主角当作叛乱的骑士写，揭露封建统治阶级的内部矛盾，而拉萨尔却把主角当作革命的英雄写，并且妄称弗朗茨的"革命"反映出一切时代任何一次革命，不但在悲剧英雄上，而且在对革命的认识上都表现出他的机会主义，所以马克思和恩格斯对他进行了严肃的批判。

的出发点。葛兹和佛朗茨·封·济金根的时代是很有趣的，当时骑士制度以及个人的贵族式的独立自足性由于一种新的客观秩序与法律制度的建立而遭到毁灭。选择这种中世纪英雄时代与受法律限制的近代生活之间的交接和冲突作为他的第一部作品的主题，这就足以见出歌德的卓越的见识。因为葛兹和济金根都还是英雄，还要凭借他们的人格、他们的勇气和正义感，独立自足地去控制他们的或大或小的圈子的情境；但是事物的新秩序使葛兹处在犯法地位，因而使他毁灭。只有骑士制度和封建关系在中世纪才是这种独立自足性的正当基础。到了散文气味的法定秩序日臻完备而且成为最高权威了，骑士的那种个人的冒险的独立自足性就不能存在了，如果有人还想顽强地坚持它是唯一有价值的东西，以骑士的身分去打抱不平，去援救受压迫者，那就造成滑稽，象塞万提斯所写的堂·吉诃德那样。

谈到这两种不同的世界观之间的这种矛盾以及在这种冲突中的个别人物的行动，我们就已达到上文已约略说及的一般世界情况的更精密的定性和差异，即一般称作“情境”的那一方面的问题了①。

①　论“一般世界情况”这一大段是最富于启发性的，也是最值得批判的。作者把艺术和社会制度紧密地联系在一起，见出艺术是政治经济基础的反映。他从历史发展观点检阅了世界情况的变迁及其对文艺的影响。他阐明他对于政治经济和法律道德的一些新兴资产阶级的看法，作为新兴资产阶级的代表，他奉个人的无限的独立自由为最高的人生理想和艺术理想，他认为这种理想在原始社会的英雄时代最易得到实现，一则因为个人与社会还未分裂对立，个人可以代表社会的普遍理想，二则因为政治经济法律道德尚未凝定和僵化为死板的制度，个人受社会的影响和约束还不大，有尽量自由发挥个人自由的余地。希腊文艺的高峰就建立在这个基础上。到了基督教的西方封建社会，骑士制度是“培养自由英雄性格和依赖自己个性的土壤”，君主与臣僚的关系建立在荣誉感上，没有死板法律或道德条文的约束，所以“每个人都能独立自主地根

2. 情境[①]

艺术有别于散文气味的现实，它的使命在表现理想的世界情况，而这种理想的世界情况，按照上文的研究，只能形成一般的精神方面的客观存在，因而只能形成个别形象表现的可能性，还不能形成个别形象表现本身。所以我们所看到的只是艺术中有生命的个别人物所借以出现的一般背景。这一般背景固然要借个别人物性格而开花结果，要依靠个别人物性格的独立自足性，但是作为一般的世界情况，它还没有显示出个别人物在现实生活的活动，就象艺术所建筑的庙宇还不是神本身的个别表现，而只是包含神的萌芽。因此，我们要把这种世界情况看作是本身不动的，看作统治它的那些力量的谐和，这也就是看作一种有实体性而同样可生效的存在状态，但是却也不应了解为所谓"天真状态"[②]。因为我们所说的是这样一种情况：在它的道德的充实与坚强之中，"分裂"那个怪物还只是酣睡着，而对于我们的观照来说，它只现出它的有实体

据他自己的意志和能力去行动"。这就产生了文艺复兴时代的卓越文艺。到了近代资产阶级社会，世界情况就变成散文气的了，社会制度成为铁板一块了。个人随时都受到社会的束缚和压力。"作为个人，不管他向哪一方转动，他都隶属于一种固定的社会秩序……只能在这个社会圈子里行动"，丧失了独立自由的主体性。个人既与社会分裂，就退缩到自私自利的狭小领域里，代表不了什么崇高的普遍理想。黑格尔在这里见出了近代资产阶级社会不利于文艺发展的情况。他对于近代资产阶级文艺的评价是不高的，对它的前途也是悲观的。但是他没有看到资产阶级的病根在于阶级的剥削和压迫，更没有看到社会主义时代个人与社会统一，人人当家作主的真正的自由与无限。

① 依黑格尔，艺术形象的决定因素首先是"普遍的世界情况"，即一个时代的总的情况，其次是"情境"，即某一个别人物和某一个别情节所由产生和发展的具体情境。例如歌德的《浮士德》所写的普遍世界情况是文艺复兴时代的人生理想，其具体情境就是浮士德的个人遭遇。

② 无对立矛盾状态。

性的统一那一方面，因而个别人物性格还只是以一般的样式出现，还见不出它的定性在发挥作用，不经过什么重要的破坏，就无踪无影地重新消失了。个别人物性格必须有本质上的定性，如果理想要作为有定性的形象现在我们面前，它就有必要不只是停留在它的普遍性或一般状态上，而是使一般的东西外现为特殊的样式，只有这样，它才得到客观存在和显现。就这一点来看，艺术所要描绘的就不仅是一种一般的世界情况，而是要从这种无定性的普泛观念进到描绘有定性的人物性格和动作。

所以从个别人物方面看，这普遍的世界情况就是他们面前原已存在的场所或背景，但是这种场所必须经过具体化，才见出情况的特殊性相，而在这种具体化过程中，就揭开冲突和纠纷，成为一种机缘，使个别人物现出他们是怎样的人物，现为有定性的形象。但是从世界情况方面看，个别人物的这种自我显现固然是由普遍性到一种有生命的特殊个体的转变，也就是到一种定性的转变，但是在这种有定性的个体里，普遍的力量[1]还是占统治的地位。因为得到定性的理想，从它的本质方面来看，是用一些永恒的统治世界的力量作为它的有实体性的内容(意蕴)的。只是单纯的情况所能获得的那种存在方式却不配作为这种内容(意蕴)。情况有一部分是取习惯的形式，而习惯却不符合上述那种最深刻的旨趣的心灵自觉性；它又有一部分只是由于个别人物性格的偶然性和任意性，通过这种个别人物的自发活动，我们才能见到上述旨趣出现于

① Allgemeine Mächte，即普遍的精神力量，亦即上文所谓"有实体性的东西"，本身还是抽象的，要体现于具体的人物形象，才得到客观存在，才成为"得到定性的理想"。

实际生活，但是与本质无关的偶然性和任意性也不符合本身真实事物的概念所由形成的那种有实体性的普遍性。因此我们须寻求一种既更有定性而又更有价值的艺术显现，来表现理想的具体内容（意蕴）。

这些普遍的力量只有通过显现于它们的本质的差异面和一般动态，或则说得更精确一点，只有通过显现于它们的互相矛盾，才能在它们的客观存在里获得这种新的形象表现。在由普遍的东西这样转化而成的特殊性相里可以分出两个方面：第一方面是实体，即普遍力量的全部，通过这些普遍力量的特殊化[1]，实体就分化为一些独立的部分；第二方面是个别人物，他们作为这些普遍力量的积极体现者而出现，并且给予这些力量以个别形象。

但是因上述转化过程而产生的本来和谐的世界情况和它的个别人物两项之间的差异对立和矛盾，就它们对这世界情况的关系来看，就是世界情况本身所含的本质的内容（意蕴）显现出来了；反过来说，含在这世界情况里的有实体性的普遍的东西是以这种方式转化为特殊个体：这普遍的东西使自己成为客观存在，在这过程中这普遍的东西就显现出偶然性、分裂和纠纷的现象，但是由于这普遍的东西究竟在这现象里现出它本身，它也就跟着把这现象再消除或否定了。

但是这些普遍力量的彼此分裂以及它们在个别人物中的自我实现[2]，只有在有定性的环境和情况中才能发生，在这种有定性的环境和情况之下，并且作为这种有定性的环境和情况，一切现象才

① 即具体化，因此见出差异面，有对立矛盾。

② 英译本作“对象化”或“客观化”，即普遍性在具体事物中实现。

能出现于客观存在，或是这种有定性的环境和情况才成为对这种实现的推动力。单就它本身来看，这种环境并没有什么重要，只有就它对人的关系来看，它才获得它的意义，通过人的自意识，上述那些精神力量的内容才积极转化为现象。因此，外在环境基本上应该从这种对人的关系来了解，因为它的重要性只是从它对于心灵的意义得来的，这就是说，它的重要性要看它怎样为个别人物所掌握，因而成为一种机缘，使个别形象表现的内在心灵需要、目的和心情，总之，它的受到定性的生命，得到存在。作为这种更切近的机缘，有定性的环境和情况就形成情境。情境就是更特殊的前提，使本来在普遍世界情况中还未发展的东西得到真正的自我外现和表现。因此，我们在研究真正的动作之前，先须确定情境这个概念。

一般地说，情境一方面是总的世界情况经过特殊化而具有定性，另一方面它既具有这种定性，就是一种推动力，使艺术所要表现的那种内容得到有定性的外现。特别是从后一个观点看来，情境供给我们以广阔的研究范围，因为艺术的最重要的一方面从来就是寻找引人入胜的情境，就是寻找可以显现心灵方面的深刻而重要的旨趣和真正意蕴的那种情境。在这方面不同的艺术有不同的要求，例如在表现情境的内在的丰富多采性方面，雕刻是受局限的，绘画和音乐就比较宽广些，自由些，取之不尽用之不竭的莫过于诗。

因为我们还没有走到各别艺术的领域，在这里只能提出一些一般性的观点，把它们分开，依下列次第来讨论：

第一，情境在尚未转化为具有定性之前，还保持着普遍性的形

式，也就是无定性的形式，所以在我们面前的起初只是一种象是无情境的情境。因为无定性的形式本身还是一种形式，和另一种形式，即有定性的形式相对立，所以它本身显出一种片面性和定性。

第二，情境由这种普遍性转到特殊化，转到一种真正定性，但是首先这还是一种平板的[1]定性，这种定性还没有产生矛盾和矛盾所必有的解决。

第三，分裂和由分裂来的定性终于形成了情境的本质，因而使情境见出一种冲突，冲突又导致反应动作，这就形成真正动作的出发点和转化过程。

所以情境是本身未动的普遍的世界情况与本身包含着动作和反应动作的具体动作这两端的中间阶段。所以情境兼具前后两端的性格，把我们从这一端引到另一端。

a）无情境（无定性的情境）

普遍世界情况的形式，即艺术理想所应把世界情况表现出来的形式，是既个别而又本身见出本质的独立自足性。单就它本身来看，这种独立自足性所产生的首先只是一种在严峻的静穆中泰然自足的神情。这样有定性的形象所以还没有跳出自己的范围而同其它事物发生关系，内外都处于自禁闭状态，只是和它本身处于统一体。这就是无情境，例如在艺术起源时的古代庙宇建筑就是如此，在风格上它们表现出深刻的屹然不动的严肃，静穆，乃至于

[1] Harmlos，原义是“无害的”，因为它所指的是尚未见出矛盾对立的情境，所以译“平板的”。

严峻，却又宏壮的崇高气象。这种类型在后代还被人摹仿过。埃及的和古希腊的雕刻也产生这种无情境的印象。在基督教的造形艺术里神或耶稣也是这样表现的，特别是在半身雕像里。一般地说，这种无情境的表现方式很适宜于见出神性的庄严（无论是把神性作为有定性的个别的神来了解，还是把它作为本身绝对的人格来了解）；尽管中世纪的人物画像也还是缺乏有定性的情境，不能表现个别人物的性格，所以通常只能把性格的整体很呆滞地表现出来。

b）有定性的情境处在平板状态

情境一般既然要靠有定性，所以第二步就是要跳开上述无情境的静止和沐神福的静穆，跳开独立自足性本身的严峻状态。这样，本来无情境的也就是内外都静止不动的形象就要动起来，就要放弃它的空洞的简朴。但是这下一个步骤，即用个别外在事物作更具体的表现的步骤，虽然是有定性的情境，却还不是在本质上见出差异和冲突的情境。

这种初步的个性化的表现所以还不能产生什么进一步的结果，因为它还没有和其它事物处于敌对性的对立，因而不能引起什么反应动作，在它的无拘无碍的状态中，它本身就已完满了。在大体上应看作游戏的那一类情境就属于这一种，因为游戏里面所发生的和所做的事都见不出真正的严肃性。只有通过矛盾对立，对立的某一方面遭到了否定和克服，行为和动作才能见出严肃性。所以游戏这一类情境既不是动作本身，也不是激发动作的机缘，而只是时而是虽有定性而本身仍太简单的情境，时而是一种行动，本

身没有由冲突产生，也没有导致冲突的那种重要严肃的目的。

a）进一步就是由无情境的静穆转到运动和外现，这可以是单纯的机械运动，也可以是某种内在需要初步发生作用和得到满足。举例来说，埃及人在他们雕刻形象中把神描绘成为双手双脚都紧束在一起，头不动，胳臂紧靠着身体。希腊人就不然，他们让手足不紧靠着身体，让身体取行走的和发出多样动作的姿势。希腊人有时也用这种简单的情况来表现他们的神，例如休息，坐着，向上静观；这类情况固然适宜于表现出独立自足的神的形象中某一种定性，但是这种定性还没有与更广泛的事物发生关系，还没有碰到矛盾对立，它只是处于自禁闭状态，只是在它本身上才有意义。属于这种最简单情境的特别是雕刻，而最擅长于寻找这种无拘无碍情况的特别是古人[1]。他们在这方面显出高度的智慧，因为所采用的情境愈简单，他们的理想的崇高和独立自足性也就愈显得突出，所采用的行动和不行动愈是平板的，不关重要的，永恒的神的静穆和常住不变性也就愈清楚地现在目前。所以这种情境只是扼要地把一个神或英雄的特殊性格显示出来，不让他与其他神发生关系，或是造成敌对和分裂。

b）如果情境显示出某一种特殊目的在它本身以内达到了实现，某一种行动与外在界发生了关系，并且在这种定性范围之内表现出在它本身以内的独立自足的内容（意蕴），那么，情境就算更进一步得到了定性。但是这些外现还没有扰乱形象的静穆与沐神福的和悦状态，而是显得它们本身只是这种和悦状态的一种结果，一

① 指古希腊人。

种确定的方式。在这方面希腊人的创造也是明智的，丰富的。要使情境无拘无碍，它所包括的行动就不能显得只是另一行动的开始，以至产生进一步的纠纷和对立，而是全部定性都要显得在这一行动中就可以完全见出的。梵谛冈好景厅的阿波罗[①]所处的情境就是如此，雕刻家抓住了阿波罗刚用箭射死了庇通，就以胜利者雄赳赳的姿态向前迈步的那一顷刻。这种情境已经见不出早期希腊雕刻的那种庄严的简朴，不象它们那样用无足轻重的外在情境把神的静穆和童子似的纯真表现出来：例如爱神维纳斯刚出浴，意识到自己的威力，静静地向前望着；林神们和山妖们在嬉游，这种嬉游的情境就自成一种天地，不牵涉到而且也不应牵涉到其它事物；山妖抱着幼小的酒神，带着微笑和无限的温柔妩媚看着这小孩；小爱神在进行着多种多样的类似的无拘无碍的活动——这一切都是早期希腊雕刻所取的情境的例证。反之，如果行动更具体，情境就比较复杂，它就不适宜于用在雕刻中来把希腊诸神的独立自足的威力表现出来，因为个别的神的纯粹的普遍性就会被他的行动中许多细节遮掩起来了。毕迦里[②]在他所雕的交通神麦库理——就是路易十五赠给德国无忧宫雕刻展览室的那一座——描绘这个神在系飞鞋带子。这是一种完全平淡的动作。陶瓦尔德生[③]所雕的麦库理却不然，他所选的情境对于雕刻是过于复杂了。麦库理一方面刚放下自己的笛子，细心静听玛西亚斯[④]吹笛，一方面瞟着杀玛

---

① Belvedere Apollo，希腊著名雕刻，现藏梵谛冈艺术馆。庇通是妖蛇，被阿波罗射死。

② 毕迦里（Pigalle，1714—1785），法国著名雕刻家。

③ 陶瓦尔德生（Thorwaldsen，1770—1844），丹麦著名雕刻家。

④ 玛西亚斯（Marsyas），希腊神话中的著名的吹笛手，常和诸神竞赛吹笛。

西亚斯的机会，心怀恶意地抓住隐藏起来的一把剑。反之，提一件比较近的艺术作品来说，路多尔夫·夏朵[1]所雕的系鞋带的女郎是和上面说过的麦库理在做同样简单的事，但是这种平淡的情境却不能象一个神在安闲自在地系鞋带那样能引人入胜。一个女郎系鞋带，她就只是在系鞋带，这件事本身是无意义的，无足轻重的。

c）从此就得出第三个结论，得到定性的情境一般可以看作一种纯粹外在的较确定或较不确定的原因，这原因成为一种机缘，引起与它多少相关的更较广泛的表现。例如许多抒情诗就是用这种机缘式的情境。一种特殊的心境的情感形成一种情境，可以用诗的方式来认识和掌握，并且和庆祝、胜利之类外在环境联系在一起，就导向情感和思想的这一种或那一种或宽或窄的表现和形象。在最高的意义上，品达的颂歌[2]就是这种应合机缘的诗。歌德也常用这种抒情的情境作材料。在较广的意义上甚至他的《维特》也可以叫做应合机缘的诗，因为通过维特把他自己心头的烦恼痛苦，自己的心事，表现于艺术作品。抒情诗人本来一般地都在倾泻他自己的衷曲。借这种倾泻，原来闷在心里的东西就解放出来，成为外在的对象，借此我们一般人也得到解放，正如眼泪哭出来了，痛苦就轻松些。歌德就说过，通过《维特》的写作，他解脱了他所描写的那种内心痛苦的重压。但是《维特》里所写的情境已不属于现在讨论的这个阶段，因为它所掌握和发展的是最深刻的矛盾。

---

① 路多尔夫·夏朵（Rudolph Schadow，1786—1822），德国雕刻家。

② 品达（Pindar），公元前六世纪希腊抒情诗人，他的作品大半是歌颂战争胜利和当时当权人物的。

这种抒情的情境一方面固然可以现出某一种客观情况，某一种对外在世界的活动，但是在另一方面，这种情境中的心情本身的内在色调也须摆脱一切原来外在的关系，回到它本身，把它的内在情况和情感作为出发点。

c）冲突

以上所说的一切情境，象我们已经约略指出的，本身既不就是动作，一般也不是激发真正动作的原因。这些情境的定性仍然或多或少地只是纯粹机缘式的情况或是一种本身无意义的行为，其中一种有实体性的内容（意蕴）借这样一种方式来现出：定性象是一种无害的游戏，用不着有真正的严肃性。只有在定性现出本质上的差异面，而且与另一面相对立，因而导致冲突的时候，情境才开始见出严肃性和重要性。

就这一点看来，冲突要有一种破坏作为它的基础，这种破坏不能始终是破坏，而是要被否定掉。它是对本来谐和的情况的一种改变，而这改变本身也要被改变掉。尽管如此，冲突还不是动作，它只是包含着一种动作的开端和前提，所以它对情境中的人物，只不过是动作的原因，尽管冲突所揭开的矛盾可能是前一个动作的结果。例如古希腊悲剧三部曲的次第就是如此，从头一部剧本的终局产生出第二部的冲突，而这个冲突又要在第三部里要求解决。因为冲突一般都需要解决，作为两对立面斗争的结果，所以充满冲突的情境特别适宜于用作剧艺的对象，剧艺本是可以把美的最完满最深刻的发展表现出来的。至于建筑却不能充分表现出可以显现伟大心灵力量的分裂与和解的那种动作，就连绘画，尽管它的范

围是广阔的，也永远只能把动作的某一顷刻呈现到眼前①。

但是这些严肃的情境却引起它们所特有的，按照它们的概念就不可免的一种困难。它们要依靠破坏，而且它们所产生的一些情况是不能久存的，因此就必然要有一种导致转化的助因。但是理想的美在于它的未经搅扰的统一性、静穆和自身完满。冲突破坏了这种和谐，使本身统一的理想有了不协调和矛盾。要表现这种破坏，理想本身也就会受到破坏，这里艺术的任务可以只在两方面，一方面是使自由的美在这种差异中必不至遭到毁灭，另一方面是使分裂和连带的斗争只暂时现出，接着就由冲突的消除而达到和谐的结果，只有这样，美的完满的本质才能现出。究竟应该把这种不协调推演到什么界限呢？我们不能定出一种普遍的原则；因为就这一层说，每种艺术须服从它自己的特性。例如内在的观念比起直接的知觉经得起较大程度的分裂。因此，诗在表现内在情况时可以达到极端绝望的痛苦，在表现外在情况时可以走到单纯的丑。造形艺术却不然，在绘画里尤其在雕刻里，外在形象是固定不变的，不能取消掉，不能象音乐的曲调刚飞扬起来就消逝掉。在绘画雕刻里如果在丑的东西还没有得到克服时就把它固定下来，那就会是一种错误。因此，凡是戏剧所能表现得很好的不尽能在造形艺术里表现出来，因为在戏剧里一种现象可以出现一顷刻马上就溜过去。

在这里我们还只能概括地讨论冲突的一些更切近的方式。我们应该从三个主要方面来研究：

① 这是莱辛在《拉奥孔》里的主张：造形艺术只能在动作时间中抓住某一顷刻来表现，不象诗那样能叙述动作的过程。

第一，物理的或自然的情况所产生的冲突，这些情况本身是消极的，邪恶的，因而是有危害性的；

第二，由自然条件产生的心灵冲突，这些自然条件虽然本身是积极的，但是对于心灵，却带有差异对立的可能性；

第三，由心灵性的差异面产生的分裂，这才是真正重要的矛盾，因为它起于人所特有的行动。

a）关于第一种冲突，它们只能作为单纯的原因而发生作用，因为这里所涉及的只是外在的自然，以及自然所带来的疾病、罪孽和灾害，这些东西破坏了原来的生活的和谐，结果造成差异对立。单就它们本身来看，这一类冲突是没有什么意义的，其所以采为艺术的题材，只是因为自然灾害可以发展出心灵性的分裂，作为它的结果。例如欧里庇德斯的悲剧《阿尔克斯提斯》[1]——格吕克[2]的歌剧《阿尔克斯提斯》也就取材于此——是以阿德默特的病为前提的。疾病本身并不足以为真正艺术的对象，欧里庇德斯之所以采用它，只是就它对于患病的人导致进一步的冲突。预言告诉了阿德默特，如果他找不到一个替身替他到阴间，他就必死。阿尔克斯提斯自愿牺牲，决定替死，来挽救她的丈夫、她的儿女的父亲和她的国王。索福克勒斯的悲剧《斐罗克特》[3]的冲突也是以身体上的灾祸为基础。希腊人在远征特洛伊途中把斐罗克特放在勒姆诺斯

[1] 阿尔克斯提斯（Alkestis）是阿德默特的妻子，阿德默特病在必死，她到阴间替丈夫作替死鬼，但是后来她由赫克里斯救回到人间。欧里庇德斯用这个传说作了一部悲剧。

[2] 格吕克（Gluck，1714－1779），德国著名作曲家，他的歌曲多取材于希腊悲剧。

[3] 《斐罗克特》（Philoktet）这部悲剧的故事在正文已经说得很清楚。后来特洛伊王子巴里斯就是被他这支箭射死的。参看下文287页注②。

岛上，因为他在克里莎斯被一条毒蛇把他的脚咬伤了。这里身体上的灾祸也只是进一步冲突的最远的原因和出发点。因为按照预言，只有到了赫克里斯的箭落在攻城军的手里，特洛伊城才能打下，而斐罗克特却拒绝把这支箭交给他们，因为他们很不公道，把他丢在勒姆诺斯岛上，让他受过九年的痛苦。这个拒绝以及引起它的那个不公道的待遇可能产生和实际产生的迥然不同的一种结果，因此真正的兴趣不在他的足疾和连带的痛苦，而在他拒绝交箭所引起的矛盾。希腊军营的瘟疫也是如此，这在剧本里本来是看作从前一种罪过的结果，即看作一种惩罚。一般说来，追究风暴、沉船、旱灾之类自然灾祸的原因较适合于史诗而不适合于戏剧。总之，艺术对于灾祸，并不是把它只作为一种偶然事件来表现，而是把它作为一种阻碍和不幸事件来表现，这种阻碍和不幸事件按其必然性只能取这种形象而不能取另一种形象。

b）其次，外在的自然力量，单就它是外在的自然力量来说，在心灵的旨趣和矛盾中既然不是本质的东西，所以在它和心灵的关系紧密结合时，它只是一种基础（或背景），使真正冲突导致破坏和分裂。凡是以自然的**家庭出身**为基础的冲突都属于这一类。这类约略可分为三种：

b1）第一，与自然密切联系的**权利**①，例如亲属关系、继承权之类，正因为这种权利是与**自然性**（或出身情况）相联系的，它就可以有**杂多**的自然定性，但是权利这件主要的东西，却只是**单一**的。这方面最主要的例子是王位继承权。作为这一类冲突的原因，这

① 西文 Natur 有“自然”、“诞生”两义，“自然权利”即生来就有的权利，或根据家庭出身的权利。

种继承权不应该是明白规定的，否则冲突就会属于另一类型。如果这种继承权还没有由法律明文和它所代表的社会秩序加以规定，哥哥，弟弟，或是皇室的其他亲属就都可以承位统治，谁继承都不能看作是违法的。因为统治权关质不关量，不象金钱和货物那样可以很公平地分摊，所以总不免引起争执和纠纷。例如俄狄普死了，没有指定继承人，他的两个儿子就都有同样的继承权，他们约定逐年轮流居王位，其中艾提阿克理斯破了约，于是波里涅开斯就带兵打忒拜，来维护他的权利[1]。弟兄间的仇恨在各时代都是艺术中的一个突出的冲突，从《旧约》里该隐杀他的兄弟亚伯就已开始了[2]。在波斯最早的英雄故事《夏拿墨》里，王位的争夺也是许多斗争的出发点。斐里杜把土地分给三弟兄，色尔姆分得腊姆和查维尔，屠尔分得都兰和德金，伊越基则统治伊朗。但是三人都要争夺弟兄的土地，于是就酿成无穷的纠纷和战争。在基督教的中世纪，家族朝代的纷争故事也是说不完的。但是这种纠纷本是偶然的，弟兄互相敌视的事情本身并无绝对必然性，所以这种纠纷还必须有别的情况和更基本的原因，例如俄狄普的两个儿子的诞生本身就很不祥[3]，或是象在《麦西纳的新娘》里，席勒设法把两弟兄的争执归咎于较高的命运[4]。莎士比亚的《麦克伯》也以同

---

① 艾提阿克理斯到年终不肯让位，波里涅开斯便借外援进攻他的祖国忒拜，在交战中两兄弟都打死了。这是索福克勒斯的《七英雄进攻忒拜》悲剧的主题。

② 见《创世记》第四章。

③ 俄狄普在不知不觉中误和自己的母亲结了婚，生下了这两兄弟。

④ 《麦西纳的新娘》(Braut von Messina)，席勒摹仿希腊悲剧的作品，写麦西纳王后在临产之前，预言者说生下来的孩子将来要致两个哥哥于死命，因此在生下一个女儿之后，王后就秘而不宣，把女儿藏起。后来女儿长大了，两个哥哥不知道她的出身，都争着要娶她，结果两人都送了命。

样的冲突为基础[1]。邓肯是国王，麦克伯是他的最近而且最长的亲属，所以在王位继承上他比邓肯的儿子还有优先权。但是邓肯却指定他的儿子继承王位，这件不公正的事就替麦克伯的罪行造成了最初因。麦克伯的这一点可辩护的理由在编年纪事史里是载明了的，但是莎士比亚却把它完全抛开，因为他的目的只在把麦克伯的欲望写得可怕，来讨好英王詹姆士一世，把麦克伯写成一个罪犯，才符合英王的利益。因此，按照莎士比亚的处理方式，我们找不到理由来说明麦克伯不杀邓肯的儿子们而让他们逃走，贵族们也没有想到这件事。但是《麦克伯》这剧本的全部冲突已经超过了我们现在所谈的这阶段的情境的范围了。

b2）这类冲突的第二种情境是和上述第一种相反的，其中出身的差别——这本身就是一种不公平的事——由于习俗和法律的影响变成了一种不可克服的界限，好象它已是一种习惯成自然的不公平的事，因此成为冲突的原因。奴隶地位，农奴地位，等级的差别，在许多国家里犹太人的处境，以及在某种意义上贵族出身与市民出身的矛盾都属于这一种。这种冲突在于按照人的概念，人有人应有的权利、关系、欲望、目的和要求，而由于上述的出身差别中某一种关系，它们仿佛受到一种自然力量的阻碍和危害。关于这种冲突，可说的话如下：

阶级的分别，统治者与被统治者的分别等等当然是重要的而且合理的，这些分别根源在于全部国家生活所必有的分工组织，它们在职业、方向、思想方式和整个精神文化各方面都可以见出。但

① 麦克伯谋杀了国王邓肯，篡了位，但是不久邓肯的两个儿子就举兵报了仇，麦克伯发疯自杀了。

是从个别的人来看，如果这些分别全由出身地位来决定，因而一家族中的每个人都不是由于自己，而只是由于自然中某种偶然现象，就投到某一阶级或等级，永远无法改变他的地位，这就不能应用上述的看法，说是合理的了。因为在这种情况下，这些分别本来只是从自然出身来的，却具有最大的力量去决定个人命运。这种阶级分别的固定性和威力是怎样起来的，不在我们现在讨论的范围之内。一国人民可能本来是整一的，到后来才形成自由人与奴隶之类出身分别；等级，阶级，特权者之类分别也可能原来起于民族与种族的分别，例如印度的等级就有人以为是这样起来的。对于我们这是无关宏旨的。要点在于这类支配个人整个生命的生活关系（社会关系）是由自然出身地位来决定的。按照事物的概念来说，阶级的分别当然是有理由可辩护的，但是个人凭自由意志去决定自属于这个或那个阶级的权利却也不应被剥夺去。只有资禀，才能，适应能力和教育才应该有资格在这方面作出决定。如果一个人从出生时起就被剥夺去这种选择的权利，他因此就被迫服从自然和它的偶然性，在这种不自由的情况之下，就可能造成出身阶级替个人所定的地位与他的精神文化及其连带的合理的要求之间的冲突。这是一种悲惨的不幸的冲突，因为它来自一种不公平，这种不公平不是真正自由的艺术所应敬重的。按照我们现代的情况，除掉一小撮人以外，阶级分别是与出身地位无关的。只有统治的王室和贵族才是例外，他们是根据国家本身概念的较高的考虑而来的。至于就其余的人来说，出身地位对于阶级关系却不发生本质上的分别，每个人可以按他的能力和志愿，爱属于哪个阶级就属于哪个阶级。因此我们把这种完全自由的要求结合到另一要求上

去，就是在教养、知识、能力和思想方式等方面，一个人必须能符合他所选择的阶级。如果一个人按照他的精神方面的能力和活动本有资格属于某一阶级，而他的出身地位却成为一种不可克服的障碍，使他不能属于那个阶级，这对于我们现代人来说，不只是一种不幸，而且在本质上还是一种冤曲，他就算遭到了冤曲。仿佛有一堵纯是自然的本身不合理的隔墙把他隔住了，按照他的聪明才能，他的情感和内外的修养，他本来可以跳越过这堵墙，可是现在这堵墙居然把他拦住，使他达不到他本来有资格能达到的东西，这种自然情况只是由于人的任意武断，才具有这种合法的固定性，而正是这种自然情况对于本身合理的心灵自由设下了这种不可逾越的界限。

进一步估计这种冲突，我们可以看到以下三个主要的方面：

第一，个人必须凭他的心灵方面的优点就已经可以跳越过这种自然界限，使自然界限的力量屈服于他的愿望和目的，否则他的要求就还是愚蠢的。例如一个仆人只有一个仆人的教养和才能，如果爱上了一个公主或贵妇人，或是一个公主或贵妇人爱上了他，这种爱情只能是荒谬的，低级趣味的，不管这种情欲在艺术表现中显得多么深厚而热烈。这里真正的分界因素倒不是出身地位的分别，而是一整套的较高的旨趣，广泛的教养，生活目的和情感方式都使得一位在社会地位、财产和交游各方面都很高的贵妇人有别于一个仆人。这种爱情如果是双方结合的唯一桥梁，如果不同时包括人按照他的精神教养和社会地位关系所应有的生活方式，那就是空洞的，抽象的，只关性欲方面的。爱情要达到完满境界，就必须联系到全部意识，联系到全部见解和旨趣的高贵性。

第二种情形就是出身地位的依存性成为一种法定的起妨碍作用的枷锁，套在本身自由的心灵以及它的正当的目标上面。这种冲突也还是违反审美性的，与艺术理想的概念相矛盾的，尽管它是人们爱采用的而且用起来也是很容易的。如果出身地位的分别通过正规法律及其效力变成一种固定的冤曲，例如生而为印度最下等级的人或犹太人之类，那么，从一方面看，当事人完全有理由可以凭他的内心的自由去反抗这种障碍，认为它是可以解除的，自己可以不受它约束。他有绝对的权利和这种障碍作斗争。但是如果由于当前情境的关系，这种界限变成不可超越的，凝定为一种不可克服的必然状态，这就形成一种不幸的本身错误的情境。有理性的人在这种必然状态面前既然没有办法克服它，就只得向它屈服，他就不应该反抗，就应该安安静静地忍受这种不可避免的局面；他就应该放弃这种界限所不容许的旨趣和要求，用无抵抗的忍耐的勇气去忍受这种无可奈何的情境。在斗争不发生效用的地方，合理的办法就在于放弃斗争，这样至少还可以恢复主体自由的形式的独立自足性。因为这样办，那种冤曲对他就不再有什么力量；反之，如果他硬要抵抗它，他就必然见到他毕竟完全要受它的统制。但是无论是抽象的纯然形式的独立自足，还是无结果的斗争，都不能真正算得美。

第三种情况与第二种情形是密切相关的，也还是一样不符合真正的艺术理想。在这种情形下，有关的个人从出身地位的关系、宗教条文、国家法律和社会习惯得到某种特权，他就要求享受这种特权。按照实在的外在现实情况来说，这里确实有一种独立自足性；但是它本身是非正义的，不合理的，所以是一种虚伪的纯然形

式的独立自足性，艺术理想的概念在这里就消失了。人们可能认为由于主体按照普遍法律行事，和这普遍法律处于融贯的统一，这种情形就还是符合艺术理想。但是有两种考虑使这种看法不能成立：第一，在这种情形之下，普遍的东西之所以有权力，并不在于这个当事人身上，象英雄理想所要求的那样，而在于国家权力，即实际法律及其执行上面；其次，当事人所要求享受的是一种非正义的事，这就丧失了我们所提到过的艺术理想所应有的那种实体性。理想的主体所关心的事必须本身是真实的，合理的。对于奴隶和农奴的法定的统治权，剥夺外国人的自由或是用他们作牺牲来献神的权利等等都属于这一类情况。要求这种权利的人当然自以为是维护正当的权利，例如印度的属于较高等级的人要利用一些特权，托阿斯命令把俄瑞斯特杀死献神[1]，以及俄国地主鞭挞他们的农奴之类；那些高高在上的人们都认为这些符合他们自己利益的事就是合法的权利。但是他们的这种权利只是野蛮人的一种非正义的权利，而他们自己既然规定而且实行这种绝对不正义的事，在我们看来，至少也就显得是些野蛮人。当事人所倚靠的这种法律对于他们的时代及其精神和教养标准来说，固然是应受尊重和维护的，但是对于我们来说，它却是完全是实际的[2]，没有什么道理和力量。如果当事人只是从个人情欲和自私动机出发，利用他的特权去实现他的私图，他就不仅是个野蛮人，而且是个品格恶劣

---

[1] 俄瑞斯特参看上文236页注①，为着报他父亲阿伽门农的仇，杀死自己的母亲之后，他遵神示到陶芮斯国的确逊涅色地方取神像到希腊，陶芮斯的国王托阿斯命令把他杀死来献神，恰逢执行献神典礼的是他的姊妹伊菲琪尼，她发见应被牺牲的是她自己的弟兄，于是就带他一同逃走了。

[2] Positiv，“有关某一特殊具体情境的”。（英译本注）

的人。

人们常常想用这种冲突来引起哀怜和恐惧——根据亚理士多德把哀怜和恐惧定为悲剧对象的原则——但是看到这种起于野蛮状态和过去时代不幸情况的特权的威力，我们既不发生恐惧，也不发生敬畏，而我们所能感到的哀怜也会马上就转变为愤恨。

因此，这种冲突只有一种真正的出路，那就是这种不正当的权利得不到实现，例如伊菲琪尼没有在奥里斯[①]被牺牲，俄瑞斯特也没有在陶芮斯被牺牲。

b3）植根于自然性的冲突最后还有一种，就是天生性情所造成的主体情欲。最显著的例子是奥塞罗的妒忌[②]。野心，贪婪乃至于爱情都属于这一类。

但是这些情欲只有在下列情况之下才会造成真正的冲突：它们成为一种原因，使得完全受这种情感支配的人违反了真正的道德以及人类生活中本身合理的原则，因而陷入一种更深的冲突。

这就可以使我讨论冲突的第三种主要方式了。这种方式的冲突的根源在于精神的力量以及它们之中的差异对立，因为这种矛盾是由人的行动本身引起来的。

c）在上文讨论纯粹自然的冲突时，我们已经提到它们的作用只在形成更进一步的冲突的枢纽。上文已经提到的第二类冲突多少也是如此。在意味比较深刻的作品里，这两类冲突都不能停留在上文所已提到的那种敌对状态，它们的这种骚扰和矛盾只是一

① 阿伽门农率希腊大军东征特洛伊，到奥里斯遇逆风，船不能行，须牺牲他的女儿伊菲琪尼以释猎神的怒，后来猎神怜悯她，让一只山羊代替了她，把她送到陶芮斯做猎神庙里的司祭。她救了俄瑞斯特，见269页注①。

② 见莎士比亚的悲剧《奥塞罗》；主角因受谗言，疑妻子不忠实，把她扼杀了。

种助因，使绝对是精神方面的一些生命力量在它们的差异中互相对立，互相斗争。凡是心灵性的东西只有通过心灵才能实现，所以精神方面的差异也必须从人的行动中得到实现，才能显现于它们所特有的形象。

总之，一方面须有一种由人的某种现实行动所引起的困难、障碍和破坏；另一方面须有本身合理的旨趣和力量所受到的伤害。只有把这两方面定性结合在一起，才是这最后一种冲突的深刻的根源。

属于这个范围的主要事例可以分别如下：

c1）当我们刚刚开始离开植根于自然的那一类冲突的范围时，紧接着的现在所要讨论的这种新的冲突还是和前一类冲突联系在一起的。但是这种冲突的根源既然应该在人的行动，所谓"自然的"就是人不是以心灵的身分所做出的事，也就是说，人不自觉地无意地做了某一件事，后来他才认识到那件事在本质上破坏了某种应受尊重的道德力量，这种情况就还是属于"自然"的范畴。后来他对他的行动有了认识，承认他原先没有认识到的那种破坏行为还是出于他自己的，这样，他就被迫进入分裂和矛盾。这冲突的根源就在于行动发生时的意识与意图和后来对这行动本身的性质的认识之间的矛盾。俄狄普和阿雅斯可以为例。俄狄普的行动，按照他的意志和认识来说，原只是在一场搏斗中打死了一个他所不认识的人；但是他的这个行动本身却是在不知不觉中杀了自己的父亲①。阿雅斯在一阵疯狂中杀了希腊军队中的一些牲畜，

① 俄狄普在不知不觉中杀父娶母的故事是索福克勒斯的一部著名的悲剧的主题，见240页注①。

把这些牲畜误认为希腊将领们。在神智恢复时，他看到了他干的是什么，对于他的行动就感到羞愧，陷入冲突①。这样被人不自觉地损害了的对象必须是他在按照理性行事时所敬重的。如果这种敬重只是由于一种无根据的见解和错误的迷信，那么至少是对于我们来说，有关的冲突就不能引起深刻的兴趣。

c2）但是我们现在所讨论的这类冲突既然应该是由人的行动所引起的一种对于精神力量的精神性的破坏，所以第二个重要原则就是：比较适合的冲突应起于意识到的而且由于这种认识和意图才产生出的破坏。这里的出发点还可以是情欲，暴力，愚蠢等等。例如特洛伊战争起于海伦后的私奔。后来阿伽门农牺牲了伊菲琪尼，这就伤害了她的母亲，因为杀的是她胎里养的最亲爱的女儿。克吕泰谟涅斯特拉②因此把她的丈夫谋杀了。俄瑞斯特为父亲兼国王报仇，就把他的母亲杀了。哈姆雷特的情形也很类似。他的父亲暗中被谋杀了，他的母亲很快就嫁了谋杀者，因而侮辱了死者的魂灵③。

在这些事例的冲突中，要点在于当事人所争求的对象本身是道德的，真实的，神圣的。如果不是如此，我们对于这种真正道德的和神圣的东西既然有所认识，我们就觉得这种冲突没有什么价

① 阿雅斯是希腊东征军的一个将领，希腊军中最勇猛的将领阿喀琉斯死后，阿雅斯和优里赛斯争着要死者的盔甲。这套盔甲却被分配给优里赛斯了，他在疯狂中把一群羊当作希腊将领们屠杀了，后来他发见错误，羞愧自刎。

② 克吕泰谟涅斯特拉是阿伽门农的妻子，伊菲琪尼和俄瑞斯特的母亲。参看236页注①。

③ 哈姆雷特的父亲是由他的叔父谋杀的，他叔父接着就和他的母亲结了婚。他的报仇是莎士比亚的悲剧《哈姆雷特》的主题。

值，没有什么真实性，例如著名的《摩诃婆罗多》①里关于纳拉斯和达玛央提的故事。国王纳拉斯和达玛央提公主结了婚。这位公主本来有权在求婚者之中作自由选择。其他的求婚者都是在空中飘荡的神怪，只有纳拉斯才站在地上，她很有见地，就选择了他。神怪们因此怀恨在心，瞟着机会想谋害纳拉斯。过了许多年，他们都找不出他的岔子，因为他没有做什么坏事。但是他们终于得到制伏他的权力，因为他犯了一宗大罪过，在小便之后，用脚践踏了尿湿了的土地。按照印度人的观念，这是一个不能免于刑罚的重罪。从此以后，神怪们就把他掌握在自己的权力之下，这个神怪引起他嬉戏的欲念，那个神怪怂恿他的弟兄去反对他，逼得纳拉斯最后丧失王位，变成穷丐，和达玛央提过着流离困苦的生活。最后他又被迫和她分离，经历了许多奇遇之后，他才恢复到原来的幸福境遇。这整篇故事所环绕的真正冲突，对于古代印度人来说，是一种对于神圣事物的真正的亵渎，但是对于我们的意识来说，却是一种妄诞不经的事。

c3）第三，破坏并不一定是直接的，这就是说，一种行动单就它本身来看，并不一定就是一个引起冲突的行动，但是由于它所由发生的那些跟它对立矛盾的而且是意识到的关系和情境，它就变成一种引起冲突的行动。例如罗密欧与朱丽叶相爱，这爱情本身并没有破坏什么；但是他们认识到他们的双方家庭是互相仇恨的，他们双方的父母都不会允许他们结婚的，由于这种原已假定存在的分裂，他们就陷入冲突了。

关于一般世界情况和具体情境的分别，以上所说的一些最赅

① 印度古代的伟大史诗。

括的话就够了。如果要把这种研究推广到这问题的各方面，各种变化和细微差别，并且对于每一种可能的情境都加以讨论，那么，单是这一章就会牵涉到无限的枝节问题上去。因为可能发见的不同情境是无穷的，而在每一事例中问题都在于怎样使某一具体情境适应某一具体艺术的体裁和表现方式。例如神话所能做到的许多事是其它种类艺术掌握和表现方式所不能做到的。一般说来，发现情境是一项重点工作，对于艺术家往往也是一件难事。特别在现代，人们常听到一种抱怨，说找适当的题材来组成背景和情境有多么困难。第一眼看来，诗人如果有独创性，能自己去创造情境，他就会显得更有价值。但是这种倚靠自己的活动并不是艺术的主要方面，因为情境本身还不是心灵性的东西，还不能组成真正的艺术形象，它只涉及一个人物性格和心境所由揭露和表现的外在材料。只有把这种外在的起点刻划成为动作和性格，才能见出真正的艺术本领。所以如果诗人自己创造出这本身非诗的一方面，我们用不着为此感谢他；应该允许他取材于现成的历史、传说、神话、编年纪事乃至于早已被艺术家运用过的旧材料和情境，但是他应该经常能推陈出新；例如在绘画里，外在的情境都是从宗教传说中来的，通常是用类似的方式重复来重复去的。在这种表现中能见出真正艺术创造，比起发现某种情境来，要深刻得多。这个道理也适用于许多已经运用过的旧情境和情节的错综。在这方面人们往往替近代艺术吹嘘，说它比起古代艺术来，表现出无穷的丰富的想象，事实上中世纪和近代的艺术作品也的确表现出最丰富多采的变化最多的情境，事迹，和结局。但是这种外在情境的丰富并不算什么一回事。尽管有这些丰富的情境，卓越的戏剧和史诗在近

代还是很少。因为艺术的要务不在事迹的外在的经过和变化，这些东西作为事迹和故事并不足以尽艺术作品的内容；艺术的要务在于它的伦理的心灵性的表现，以及通过这种表现过程而揭露出来的心情和性格的巨大波动。

现在我们且来回顾一下我们已经达到的原则，把它作为进一步研究的出发点，我们一方面可以看到：内在的和外在的有定性的环境、情况和关系要变成艺术所用的情境，只有通过它们所引起的心情或情绪才行。另一方面我们也可以看到：情境在得到定性之中分化为矛盾、障碍纠纷以至引起破坏，人心感到为起作用的环境所迫，不得不采取行动去对抗那些阻挠他的目的和情欲的扰乱和阻碍的力量，就这个意义来说，只有当情境所含的矛盾揭露出来时，真正的动作才算开始。但是因为引起冲突的动作破坏了一个对立面，它在这矛盾中也就引起被它袭击的那个和它对立的力量来和它抗衡，因此动作与反动作是密切联系在一起的。只有在这种动作与反动作的错综中，艺术理想才能显出它的完满的定性和运动。因为在这种情况之下，两种从和谐中分裂出来的旨趣在互相对立和斗争着，它们的这种互相矛盾就必然要求达到一种解决。

这种运动，作为整体来看，已经不属于情境及其冲突的范围，它就要引我们进一步研究上文所已提到过的真正的动作。①

① 在论情境这部分，黑格尔着重地讨论了矛盾冲突，这是他对美学和文艺理论的重要贡献之一。一般世界情况所造成的普遍力量或理想体现于具体情境中的具体人物的动作，才能产生艺术。情境是外在的，只有在就它对于有自意识的人起精神上的作用来看，它才有意义。它是一种机缘，引起不同人物作不同反应（动作和反动作），才形成具体的动作情节。作为艺术的内容，这种情境不能是静止或平板的，必须见出分裂、矛盾对立和斗争以至矛盾的解决。他分析冲突为三类，一是自然情况造成的，二是自然情况在心灵方面所引起的，三是心灵本身的分裂和矛盾，这才是理想的冲突。在

3．动作（情节）①

按照我们上文所遵循的阶段，动作是在一般世界情况和受到定性的情境之后的第三阶段。

在前一章讨论动作对其余两阶段的外在关系时，我们就已看到：动作须先假定有产生冲突、动作和反动作的环境。从这种假定看，动作究竟以哪一点为起点呢？这是不能固定的。因为从某一观点看来象是起点的东西，从另一观点看来，可能又是更早的事态错综的结果，这更早的事态错综就会成为真正的起点。但是就连这更早的事态错综本身也还是更早的冲突的结果，如此逐级例推。例如在阿伽门农的家族里，伊菲琪尼在陶芮斯算是赎偿了她的家族的罪过和灾祸。她的故事的起点应当是猎神第安娜的解救，是猎神把她送到陶芮斯，但是这个情况只是接着另一件事来的，那就是在奥里斯的牺牲，这牺牲又起于对墨涅劳斯的伤害，即巴里斯带

第二类冲突里，黑格尔提到了阶级出身差别和文艺的关系，这在当时还是独特见解，不过他的看法往往是自相矛盾的。首先，他承认阶级出身的差别“本身就是一件不公平的事”，“不是真正的自由艺术所应敬重的”。他还说特权阶级“认为符合自己利益的事就是合法的权利”，其实这种特权“只是野蛮人的一种非正义的权利”。但是他同时又说阶级差别“当然是重要的而且合理的”，“当然有理由可辩护的”，这还是为阶级剥削制度打掩护。其次，他拒绝讨论阶级差别的起源，说这种讨论“对于我们是无关宏旨的”。这也不过是剥削阶级妄图掩盖阶级矛盾的一种通常手法。第三，他提出“统治权关质不关量”的口号，主张划分阶级的标准不应是家庭出身而是文化修养。这其实是柏拉图以来许多精神贵族所宣扬的哲学家专政说的翻版。

① Die Handlung，本义为“动作”。西方文艺理论著作一般用这个词来指一篇故事或一部剧本中的情节，这情节是由一系列互相连贯的行动组成的。

着海伦后潜逃，如此逐级回溯，就要溯到那著名的列达的蛋①。同理，伊菲琪尼在陶芮斯的故事材料也须先假定阿伽门农的被暗杀以及汤塔鲁斯家族②罪行的全部结局。这番道理也适用于忒拜的传说系统③。如果一个动作要连它的全部先行条件都表现出来，只有诗才能完成这个任务。但是按照众所熟知的格言，这种追溯到底的办法是令人厌倦的，散文才宜于有这种首尾完备，至于诗的规律却要求使听众"开门见山"。艺术的旨趣并不在于把某一动作的最初的起点作为起点，这还有一个更深刻的理由，那就是这种最初的起点只有在考虑到事态的外在的自然演变时才说得上是起点，动作与这种起点的关联只在于现象在经验上的一脉相承，它对于动作本身的真实内容可能无关。如果许多不同的事件是由同一个人作的，这个人就成为这些事件的联络线索，这种外在的经验上的一脉相承也还是存在的。生活情况、行动和命运的总和固然是个人的形成因素，但是他的真正的性格，他的思想和能力的真正核心却无待于它们而能借一个情境和动作显现出来，在这个情境和动作的演变中，他就揭露出他究竟是什么样的人，而在这以前，人们只是根据他的名字和外表去认识他。

所以动作的起点不能从上述那种经验上的起点去找，它应该只了解为被当事人的心情及其需要所抓住的，直接产生有定性的

① 伊菲琪尼的故事见270页注①。墨涅劳斯是希腊一个国王，他的妻子海伦跟特洛伊王子巴里斯私奔，因而引起希腊人兴师攻击特洛伊国。海伦据神话是列达的女儿。列达本是斯巴达王后，在河里洗澡，天帝宙斯看到了就爱上了她，变成一只天鹅和她亲近，因而生了海伦。

② 汤塔鲁斯是阿伽门农的祖先。

③ 忒拜传说系统即关于俄狄普家族的传说，这也是索福克勒斯的悲剧的主要材料。

冲突的那种情况，所表现的特殊动作就是这种冲突的斗争和解决。举例来说，荷马在《伊利亚特》里马上就从全诗的主题，即阿喀琉斯的忿怒开始①，并不追溯前此的事迹或是阿喀琉斯的生平，而是马上就摆出诗中的冲突，同时也就显出这幅图画背景的巨大旨趣。

把动作（情节）表现为动作、反动作和矛盾的解决的一种本身完整的运动，这特别是诗才有的本领，至于其它种类的艺术只可以在动作及其派生事件的过程中抓住某一顷刻把它表现出来。单从表现手段的丰富性来看，其它种类的艺术固然象是比诗还强，因为它们可以驾御的不仅是全部外在形状，而且还有通过姿态的表情，与周围诸形象的关系，以及周围诸事物的反映。但是这一切表现手段，从表现意蕴的能力来看，都比不上语言。能把个人的性格、思想和目的最清楚地表现出来的是动作，人的最深刻方面只有通过动作才见诸现实，而动作，由于起源于心灵，也只有在心灵性的表现即语言中才获得最大限度的清晰和明确。

如果我们概括地谈动作，人们往往有这样的印象，好象动作是有无穷无尽样式的。但是适合于艺术表现的动作毕竟是为数很有限的。因为艺术只用符合理想的那一类动作。

关于艺术所表现的动作，我们应该挑出三个要点。情境和它的冲突一般是激发动作的原因；但是只有通过反动作，运动本身——即在活动中的理想的差异对立——才能显现。这种运动包含以下三点：

---

① 阿喀琉斯参看上文238页注④，他拒绝参战。因此希腊军拖延很久，不能把特洛伊打下。等到阿喀琉斯的爱友战死了，他要替爱友报仇，才出来参战。从此以后战争的形势才转变，战胜特洛伊主将赫克忒的终于是阿喀琉斯。

第一，普遍的力量，这些力量形成艺术所要处理的真实内容（意蕴）和目的；

第二，这些力量通过发生动作的个人而发挥作用；

第三，这两方面须统一于我们一般所说的人物性格。

a）引起动作的普遍力量

a）尽管我们讨论动作还是停留在理想得到定性因而造成差异对立的阶段，但是在真正的美里，冲突所揭露的矛盾中每一对立面还是必须带有理想的烙印，因此不能没有理性，不能没有辩护的道理。各种理想性的旨趣必须互相斗争，这个力量反对那个力量。这些旨趣就是人类心中的有关本质的要求，也就是动作的本身必然的目的；它们是本身有辩护道理的，符合理性的，因此就是心灵性事物的普遍永恒的力量：它们不是绝对神性本身，而是某一绝对理念的儿子，所以是统治的，发生效力的；它们是某一普遍真实的东西的子女，尽管只是这普遍真实的东西的受到定性的特殊方面[①]。由于它们得到定性，它们固然可以陷入矛盾，但是不管它们怎样显出差异对立，它们却必须本身具有真实性，才可以显现为得到定性的理想。这些普遍力量就是艺术的伟大的动力，就是永恒的宗教的和伦理的关系：例如家庭，祖国，国家，教会，名誉，友谊，社会地位，价值，而在浪漫传奇的世界里特别是荣誉和爱情等等。这些力量在有效性的程度上是不同的，但是却必须本身符合理性。

① "绝对神性"就是"绝对理念"，即浑然一体的"太一"，它分化为各种差异面，才有各种"普遍力量"，即所谓"绝对理念的儿子"。例如对国家的忠贞是一种普遍力量，这还是抽象的，具体化于某一人身上去时，它就得到定性，碰到对立面，发生矛盾，产生艺术所用为题材的动作（情节）。

同时，它们都是人心的力量，人就其为人来说，就必须承认它们，让它们在他身上体现和活动。但是这些力量又不能只是正规法律所规定的权利。因为我们在上文已经看到，正规法律的形式有时与理想的概念和形状处于对抗地位，有时正规权利的内容可能是本身不正义的，尽管它具有法律的形式。我们所谈的那些关系并不是只从外面规定的力量，而是本身真实的力量；这些力量因为包含人性和神性的真正内容（意蕴），在动作中就不但是推动的力量，而且最后还是完成动作的力量。

在索福克勒斯的《安蒂贡》悲剧里，就是这种旨趣和目的在互相斗争着。国王克里安，作为国家的首领，下令严禁成了祖国敌人进攻忒拜的俄狄普的儿子受到安葬的典礼。这个禁令在本质上是有道理的，它要照顾到全国的幸福。但是安蒂贡也同样地受到一种伦理力量的鼓舞，她对弟兄的爱也是神圣的，她不能让他裸尸不葬，任鸷鸟去吞食。她如果不完成安葬他的职责，那就违反了骨肉至亲的情谊，所以她悍然抗拒克里安的禁令①。

b）冲突固然可以用无数不同的方式引进来，但是反动作的必然性不能是由荒谬反常的东西所造成的，它必须是本身符合理性的有辩护理由的东西所造成的。例如德国诗人哈特曼②的《可怜的亨利》那首有名的诗中的冲突就是令人厌恶的。主角亨利不幸患不治的重病，去向莎洛诺寺院的僧侣们请救治。僧侣们告诉他须

① 安蒂贡是俄狄普的女儿，波里涅色斯的姐妹。波里涅色斯因争忒拜国王位，借外兵进攻祖国，在战斗中被打死了。国王克里安下令禁止人收葬他。和国王的儿子订了婚的安蒂贡不顾禁令，收葬了她的弟兄。国王下令把她烧死，但是她自杀了，王子也自杀了。黑格尔认为索福克勒斯的这部悲剧是悲剧矛盾的范例。

② 哈特曼（Hartmann von der Aue，1170—1215），德国诗人。

有一个人自愿牺牲生命，因为他的病只有人心才可医好。一位爱上了这位骑士的可怜的姑娘决心牺牲自己的生命来救他，就跟他一起到了意大利。这完全是一种野蛮的行动，因此这位姑娘的沉静的爱情和动人的忠诚不能产生它们应有的完全效果。在古代固然也用牺牲人命那种不正义的事作为冲突的根源，例如在伊菲琪尼的故事里，首先是她自己被指定作牺牲品，后来她又须牺牲她的弟兄，但是这种冲突一方面是与其它本身合理的关系联系在一起的，另一方面象上文已经说过，伊菲琪尼和俄瑞斯特都终于得救，上述那种不合理的冲突的力量就遭到破坏了，这毕竟还是符合理性的。上述哈特曼的那首诗也是如此，因为亨利拒绝接受牺牲，通过神力的帮助，他的病就全愈了，而那位姑娘的真正的爱情也就得到了报酬。

与上述那些正面的力量紧密联系在一起的还有别的和它们对立的力量，那就是反面的，坏的，邪恶的力量。但是在一种动作的理想的表现中，纯粹是反面的力量却不应作为必不可少的反动作的基本根源。反面力量的实在性固然可以与客观存在的反面东西相适应，但是如果内在的概念和目的本身已经是虚妄的，原来内在的丑在它的外在的实在（客观存在）中也就更不能成为真正的美了。情欲的诡辩术固然可以企图通过人物的才能、坚强和活力，拿一种正面意义摆到反面东西里去，但是我们所得的印象毕竟只是一种粉刷的坟墓。因为纯然反面的东西总是呆板枯燥的，使我们觉得空洞无味或是厌恶，无论它是作为一种动作的动力，还是仅仅作为一种手段，去引起旁人的反动作。残暴、灾祸、严酷的暴力以及横暴的强权如果是和意蕴丰富的伟大的性格和目的连系在一

起，因而得到支持和提高的，在想象中还可以了解和忍受，但是单纯的罪恶、妒忌、怯懦和卑鄙总是只能惹人嫌恶。因此恶魔本身是一种很坏的，不适用于艺术的角色，因为他纯粹是虚伪，因而是一种极端枯燥的人物。复仇的女神们[1]以及后来寓言中许多类似的力量也是如此；她们缺乏正面的独立自足性和坚实性，对于理想的艺术表现是不适宜的；不过就这一点来说，究竟哪些材料是可允许的，哪些材料是该受禁止的，各种艺术之间有很大的差别，这要看它们是否把对象直接呈现于感性观照。总之，罪恶本身是乏味的，无意义的，因为它只能产生反面的东西，如破坏和灾祸之类，而真正的艺术却应该给我们一种本身和谐的印象。特别可鄙视的是卑鄙，因为卑鄙起于对高贵品质的妒忌和仇视，把本身正当的东西转化为手段，去满足它自己的低劣可耻的情欲。因此古代大诗人和艺术家从来不让我们起罪恶和乖戾的印象；莎士比亚则不然，他在《李尔王》悲剧里却尽量渲染罪恶[2]。年老的李尔王把王国分给他的几个女儿，表现得够愚蠢，偏信她们的虚伪的谄言，而误解沉静寡言的真诚的考地利亚。这已经是愚蠢和疯狂，因此他就遭到两个长女和她们的丈夫的可耻的忘恩负义和寡廉鲜耻，因而转到真正的疯狂。与此相反的是法国悲剧，它们的主角常大吹大擂地炫耀一些最伟大最高尚的动机，吹嘘他们的光荣和尊严，但是他们实际的所作所为却使这些动机的观念终归于幻灭。特别是在最近的时代里，在种种最不调和的情况里见出内心软弱无力的精神瓦解，

---

(1) 复仇的女神（Furien），希腊神话和悲剧中惩罚犯罪者的女神。

(2) 李尔王年老，拟把国土分给三个女儿，但被长女和次女的甜言蜜语欺骗倒了，被说直话的幼女考地利亚惹怒了，于是把国土只分给长女和次女，后来受到她们的惨无人道的虐待。

这种方式已经成为一种时髦，在艺术中导致一种对恶劣的幽默，一种离奇的滑稽，例如霍夫曼[1]就很欢喜这一套。

c）所以只有本身是正面的有实体性的力量才能成为理想动作的真正内容。但是在艺术表现里，这些推动的力量却不应该只现出它们的普遍性，而是必须形象化为**独立自足的个别人物**，尽管在行动的现实里这些力量仍是理想的重要方面。如果没有形象化为独立自足的个别人物，它们就还只是一般思想或抽象观念，不是属于艺术领域的。它们固然不应是由幻想的任意性所产生的，却必须得到定性，成为完满自足的形状，因而显得是本身经过个性化的。但是这种定性既不应推广成为客观事物的那种个别性相，也不应该凝聚成为主体的内在性相，否则普遍力量的个性就必然被卷入有限事物的纠纷。从这方面看，普遍力量的这种个性的定性还不是十分严肃的。

希腊的诸神是最清楚的例证，说明普遍力量在它们的独立形象里的这种显现与统治。不管他们怎样活动，他们总是显得有福气，和悦。作为个别的神，他们固然也交战，但是在这些战斗中，他们毕竟不那么认真，并不把全副精神和热情都集中在某一个目的上面，为这个目的斗争到底，到死才肯罢休。他们时而参加到这里，时而参加到那里，在某些具体情况里也把某一种利害关系看成是自己的，但是往往半途放手不管，泰然自若地回到奥林波斯山的高峰[2]。荷马所写的神打起仗来，就是这种样子；这种斗争本来是他

---

① 霍夫曼（Ernst T.A. Hoffmann, 1776—1822），德国颓废派作家。参看下文310页注①。

② 依希腊神话，神所居的地方。

们的定性中应有的事，但是他们毕竟是些普遍的存在和定性。例如仗打得热火朝天了；英雄们一个接着一个单独地应战——于是个别的人都混在一般的火热的混战里了——个别人物的个别活动分辨不出来了——万众一心地在沸腾，在搏斗——正在这个时候，普遍的力量，神们自己，才插足进来。但是他们往往又摆脱这种纠纷和争执，回到他们的独立自足和静穆。因为他们形象的个性固然使他们卷入偶然境界①，但是神圣的普遍性在他们身上既然占上风，个性就只现在外在形象上，而不能贯注到他们周身，成为真正的内在的主体性。他们的定性是一种或多或少地粘附到神性上去的形象。但是正是这种独立自足和无忧无虑的静穆使他们具有造形艺术的个性，而这种个性使他们感觉不到有限世界的忧虑和烦扰。因此，荷马所写的神们在具体现实里所发出的行动见不出什么坚定的一贯性，尽管他们总是忙来忙去，参加多种多样的活动；他们之所以见不出一贯性，是因为引起他们进行一些活动的只是凡人事务的材料和旨趣。此外，我们在希腊诸神的身上也可以看出其它一些个别特点，不是按照每个神的普遍概念所应有的：例如交通神麦库理是百眼妖怪阿顾斯的屠杀者，日神阿波罗是多首蛇的屠杀者，天神宙斯有无数的爱情遭遇，例如他有一次把天后绑在一个铁砧上面。这些以及许多其它故事都只是一些附会，通过象征和寓言粘附到从自然方面去看的神们身上去的。关于它们的更切近的起源我们将来还要谈到。

近代艺术固然也设法表现一些既有定性而同时又是普遍的力量。但是这些力量大部分只是用一些代表仇恨，妒忌，怨望以及德

① 即有限事物的世界。

行和罪行，信仰，希望，爱情，忠贞之类的枯燥冰冷的寓言来表现的，一般令人难以置信。因为使我们近代人在艺术表现中感到深刻兴趣的只有具体的主体性①，所以我们看到上述那些抽象的东西，不愿把它们看作只是抽象的东西，而是要把它们看作人物性格的某些因素和方面以及它的个性和整体的关系。同理，天仙们也没有象战神，爱神，日神阿波罗等等乃至于海神和日神希理阿斯②等等所有的那种普遍性和独立自足性。天仙们在观念中固然也存在，但是只作为唯一有实体性的神的本质的个别仆从而存在，这种神的本质还没有象希腊诸神那样分化为独立自足的个体。因此，我们所看到的不是许多独立自足的客观的力量，本身可以作为个别的神而单独地体现于艺术，而是这些力量的本质的内容（意蕴），这内容或是在这唯一尊神身上成为客观存在，或是以个别的主体的方式体现于人的性格和动作。但是正是在这种转化普遍力量为独立自足的个别存在之中，我们才可以找到诸神得到理想表现的起源。

b）发出动作的个别人物

在我们已经讨论过的那些神的理想中，艺术还不难保持所需要的理想性。但是一旦临到具体的动作，表现就会遇到一种真正的困难。这就是神们以及普遍的力量一般固然是推动的力量，但是在现实中，他们并不直接发出真正的个别的动作，发出动作的是

① 即具体个别人物的主体性格。

② 希腊神话中有两个日神，阿波罗是新日神，又兼文艺神，希理阿斯是旧日神。参看第二卷古典型艺术第一章2节。

人。因此这里有两个不同的方面。一方面是上述那些处在独立自足的因而还只见出抽象的实体性的普遍力量；另一方面是个别的人物，动作的蓄谋和最后决定以及实际的完成都要靠他们才行。按照真理，永恒的统治的力量是人本身所固有的，这些力量就形成人物性格中的有实体性的方面；但是如果把这些具有神性的力量理解成为一些个体①，这就是理解成为排他的个体②，它们就还是外在于主体。这就是真正的困难所在。因为在神与人的这种关系中直接隐藏着一种矛盾。一方面是神们的内容就是人的本性，人的个别的情欲，人的决定和意志；但是另一方面神们是被理解为自在自为的（绝对的），不仅不依存于个别的主体，而且对于主体还是推动和决定的力量，所以同一定性时而被看成独立自足的神的个体，时而又被看成人心的最本质的东西。因此，一方面神的自由独立，另一方面发出动作的个别人物的自由，都象是遭到了危险。主要的困难在这一点：如果把发号施令的权力归之于神，人的独立自足性就要受到损害，而人的独立自足性却已定为对于艺术理想是绝对必要的。在基督教的宗教观念里也有同样的问题。例如人们有一句格言说："神的精神（心灵）引人向神。"但是在这种情形之下，人的内心世界就显得是完全被动的场所，让神的精神在它上面发生影响，这样，人的自由意志就被消灭了，因为神的发生这种影响的意旨对于人就好象是一种宿命，在这宿命的力量下，人就不能按照他自己的意志去做人了。

---

① "我想黑格尔指的就是个别的神们。"（英译本注）

② 既成为个别的神，对于他以外的一切就见出分别，所以是排他的，对于主体是外在的。

a）如果把这种神与人的关系定成这样：发出动作的人外在于神，即外在于有实体性的东西，跟它对立，那么，这种神与人的关系就还完全是枯燥散文气味的。神发号施令，而人只有听从。这种神与人的外在对立就连伟大的诗人们也免不着要采用。例如在索福克勒斯的悲剧里，斐罗克特在揭穿了俄底修斯的谎言之后，坚持不去希腊军营，一直到最后赫克里斯作为“从机械出来的神”[1]上台了，命令他屈从尼阿托勒牟斯的请求，他才肯去[2]。这种神的出现在内容上固然有足够的伏脉，而且也是预料得到的，但是剧情的转折终于是由外力决定的。在索福克勒斯的最好的悲剧里，他从来不采用这种表现方式。这种方式如果再推进一步，神就变成死的机械，而个别人物也就变成只是一种工具，任外在的飘忽任性的意志支配了。

特别是在史诗里，神也常这样出来干预人事，显得是一种力量，外在于人的自由。例如交通神赫尔弥斯领普莱亚姆去见阿喀琉斯；阿波罗在帕屈罗克鲁斯肩上打了一拳，就把他打死了[3]。此外，神话里的一些因素也常被采用，它们对于个人也是外在的。例如阿喀琉斯在小时就被他母亲放到阴阳河里浸了一下，这样他就

① 神是用一种机械悬下舞台的，所以叫做“从机械出来的神”(deus ex machina)；古代戏剧里的一个术语，指情节发展到不可收拾时，请神来解围。中国许多旧戏也惯用这种办法。

② 斐罗克特是希腊东征军中有名的箭手，因为病足，被希腊军丢到半途一个海岛上，他因此怀恨，不肯参战。战争进行到第十年，据神的预言，只有斐罗克特的弓箭才能打下特洛伊城，于是希腊军派俄底修斯去请他，详情见索福克勒斯的《斐罗克特》悲剧。尼阿托勒牟斯是阿喀琉斯的儿子。

③ 两事均见荷马史诗《伊利亚特》。普莱亚姆是特洛伊的老国王，他的儿子赫克忒被阿喀琉斯打死了，老国王亲自到希腊军营里去求儿子的尸首，据说有交通神引路。帕屈罗克鲁斯本是赫克忒打死的，据说有阿波罗神从旁帮忙。

周身不受兵刃的影响，只有脚踵上有一点是例外。如果我们按照理性来想一想，按照这种神话，一切英勇就消失了，阿喀琉斯的全部英雄气概就由一种心灵性的性格特征变成只是一种身体上的优点了。但是这种表现方式在史诗里比在戏剧里是较可原谅的，因为在史诗里内心方面的特点对于实现意旨所起的作用是不很突出的，而外在事物反而可以起更宽广的作用。所以我们对于上面那种纯然理性的考虑，就是责备诗人说他所写的英雄不是英雄的那种考虑①，必须极端谨慎地对待，因为我们不久还要谈到，神与人的关系在上述那种神话因素里还是可以保持诗的性质。反之，如果除此以外，原来看作独立自足的那些力量本身没有实体性，而只是由虚假的独创本领凭妄诞无稽的幻想制造出来的，那么，这倒只是出于枯散文的气味。

b）神与人真正的理想的关系在于神与人的统一，即使在把普遍力量看成独立自由的，和发生动作的人物及其情欲是对立的时候，这种统一也还必须可以清楚地见出。这就是说，神的内容必须同时是个别人物本身固有的内在实质，这样，一方面统治的力量就显现为本身是经过个性化的，另一方面这种外在于人的力量却同时显现为人的心灵和性格中所固有的。因此，艺术家的任务就在于调和这两方面的差异，用一种微妙的线索把它们结合起来；他应该使我们见出：人物的行动的根源在于内心方面，但是同时他也要把在这种行动中起统治作用的那些普遍的本质的力量显示出来，加以个性化，使它们成为可以观照的对象。人的心情必须在神身上显现出来，神就是独立的普遍的力量，在人的内心中起推动和

① 即上文关于阿喀琉斯不受兵刃影响的批评。

统治的作用。只有在这种情况下，神才同时就是人自己心中的神。例如我们听到古代人说:“爱神降伏了一个人的心。”爱神对于人当然是外在的，但是爱情却是一种动力，一种情欲，是人作为人来说所必有的，就是人所特有的内在实质。人们常谈到复仇女神，也是取同样的意义。我们首先把这些复仇的姑娘们想象成为一批冤魂，外在于犯罪者而追赶他。但是这种追赶也同样来自犯罪者自己内心中的冤魂，索福克勒斯也把冤魂当作人心里内在本有的力量用过，例如在«俄狄普在柯洛诺斯»悲剧里（第1434行），把她们称为俄狄普自己的复仇女神，指的就是父亲的诅咒，就是他对儿子们的怨恨[①]。因此，无论是把神们看成只是外在于人的力量，或是把他们看成只是内在于人的力量，都是既正确而又错误的。因为神们同时是这两种力量。在荷马的史诗里，神与人的活动总是经常往复错综在一起的；神们好象是在做与人无干的事情，但是实际上他们所做的事情却只是人的内在心情的实体。例如在«伊利亚特»里，阿喀琉斯在一次争吵中正在举剑要杀阿伽门农，但是雅典娜女神立刻站到他身后，一手抓住他的金黄头发，只有他自己才能看到她。天后赫拉对阿喀琉斯和阿伽门农是一样关心的，所以把雅典娜从奥林波斯山上请来，雅典娜的来临好象是与阿喀琉斯的心情毫不相干的。但是从另一方面看，也不难理解，突然出现的雅典娜就是平息阿喀琉斯怒火的谨慎，这还是内在的，反映阿喀琉斯自己心情的[②]。实际上荷马自己在前几行诗里（«伊利亚特»卷一，

① 这部悲剧写俄狄普晚年的惨状，他发见自己弑父娶母的罪行之后，深自痛悔，自己把眼睛弄瞎，由女儿安蒂贡牵着到柯洛诺斯去流浪。

② 事见«伊利亚特»卷一。阿喀琉斯因与阿伽门农争女俘而争吵，在盛怒之下他想把阿伽门农杀死。天后赫拉遣雅典娜到希腊军营，劝阻了阿喀琉斯。雅典娜女神代表智慧，所以也代表谨慎思考。

190诗行)描写阿喀琉斯犹豫不决的情形时就已经这样点明了:

在他那粗壮的胸膛里他的心在犹豫不定,

把利剑从鞘里抽出来,

冲过人丛,一剑把阿伽门农斩死呢,

还是平息怒火,控制住义愤?

这种内心里怒火的停顿,这种控制,对于愤怒是一种外在对立的力量,史诗作者完全有理由把这种停顿和控制描绘为一种外在的事件,因为阿喀琉斯原来象是完全由愤怒支配住的。在《奥德赛》里我们也看到同样的事例,雅典娜做了特勒玛库斯的向导[①]。这种向导的事很难理解成为特勒玛库斯心里的什么内在的情绪,不过就连在这里,外在事件与内心活动的关系也还是存在的。一般地说,荷马史诗里的神们所表现的和悦以及对他们的尊敬所含的讽刺就在于这一点:神们愈表现出人心中固有的力量,因而使人在这些力量中能保持自己的独立自足性,神们的独立自足性和严肃性也就愈要归于消失。

要找一个完美的例证来说明这种纯然外在的神的机械作用如何转化为主体的内在的力量,即转化为自由,为伦理的美,我们正不必远求。歌德在他的《伊菲琪尼在陶芮斯》里就已经以最可惊赞的最美的方式表现了这种转变。在欧里庇德斯的悲剧里[②],俄瑞斯

① 特勒玛库斯是俄底修斯的儿子。希腊大军攻下特洛伊之后,俄底修斯又在海上流浪十年。他的儿子在家着急,因离开家出去寻父,据说他的向导就是雅典娜。

② 欧里庇德斯的《伊菲琪尼在陶芮斯》写伊菲琪尼在奥里斯被猎神第安娜赦免,送到陶芮斯去当第安娜神庙里的司祭。她兄弟俄瑞斯特报父仇杀死母亲后,受神诏赴陶芮斯取第安娜神像回希腊,这样就可以赎杀母罪。国王托阿斯下令把俄瑞斯特杀死来祭神,应该执行这命令的就是伊菲琪尼。她发现要被杀死祭神的是她自己的弟兄,就和他共谋杀了国王,把神像盗走逃回希腊。歌德根据这部希腊悲剧另写了一部悲剧,把结局改过,如正文所说明的。

特跟伊菲琪尼把猎神第安娜的神像盗走了。这纯粹是一种盗窃行为。国王托阿斯来了，下令追逐她，把神像从她手里夺回，直到结局时雅典娜以很枯燥的方式出现了，命令托阿斯停止追逐，因为她已经把俄瑞斯特托付给海神鲍赛敦，海神已经遵命把他远送到海外去了。托阿斯马上就听从了，他对雅典娜的告诫作这样的答复（第 1442—43 行）：“女主雅典娜啊，谁听到了神的话而不依从，谁就是愚蠢。难道人还能跟威力巨大的神们相争吗？”

在这里我们看到的只是雅典娜的一句枯燥的从外来的命令以及托阿斯的同样无内容的空洞的服从；歌德的处理却不如此，伊菲琪尼自己变成了女神，信任她自己的真理，信任人心里的真理。所以她走向托阿斯说：

是否只有人才有权利去立空前的功勋？
是否只有人才把不可能的事
放在坚强的英雄的心上？

在欧里庇德斯的悲剧里，雅典娜的命令才能使托阿斯改变他的意旨，歌德的伊菲琪尼却要用深刻的情感和思想去使他改变意旨，而事实上她真做到了。

在我的胸中
一件英勇事业在砰砰起伏：
我会难逃严厉的谴责
和深重的罪恶，如果我不成功；
我把它放在你膝盖上！
如果你象人们所称赞的那样真诚，
就请你援助我，

通过我来证实你的真诚！

当托阿斯回答她说：

难道你相信

连蛮夷都听信真诚的声音，

人道的声音，而阿屈鲁斯①，

一个希腊人，反而不听信吗？

她就本着最温柔最纯洁的信念这样回答他：

他们都会听信，

无论生在什么地方，

只要生命的泉源

在纯洁的心中畅流着。

接着她向他的宽宏和慈祥呼吁，信任他既居崇高地位，就应具有尊严，她打动了他，征服了他，以优美的人道的方式逼得他不得不允许她归国。当时只有许她归国才是必要的。至于神像她并不需要，她不用欺诈就可以脱身，于是歌德以无穷的美妙笔调提到神的意义双关的预言：

你只要把那位违背自愿，

在陶芮斯海岸守着神庙的姊妹

带回到希腊，就可免受天谴。

这种人道的和解的方式就说明了：这位圣洁的伊菲琪尼，这位姊妹，就是神像，就是她家族的救星。

我体会到神的预言

① 阿屈鲁斯是阿伽门农的远祖，希腊人常用这远祖的名字来称呼他的后代人，有如我们说"黄帝的子孙"。

是美妙而神奇的。

俄瑞斯特向托阿斯和伊菲琪尼说：

象一幅圣像
一句神秘的预言在那上面系上
我们城邦的无可变更的命运，
他们把你带走了，你，家族的救星；
把你隐藏在一种神圣的寂静里，
结果为你的亲属和弟兄们造福，
原来这大地上一切解救的希望
好象都消失了，而你又替我们恢复了一切。

她这番和善的语言所流露的热烈心肠的纯洁和完美是俄瑞斯特早就见过的。他本来心情苦闷，对恢复心境的和平没有信心。他认出了伊菲琪尼，起初还有些精神错乱，但是她的纯洁的爱把他治疗好了，使他不再受自己内心中的复仇女神对他所加的痛苦：

在你的怀抱里
凶神用他的毒爪最后一次
搿住我，一阵凶恶的冷气
穿过我的骨髓，接着就消逝了，
就象毒蛇归了洞，由于你，
我又能享受白日的广阔的光辉。

在这里，在其余一切方面，这部诗的深刻的美是令人惊赞不完的。

基督教的题材比起古代的题材就要次一等。在基督教观念流行的地方，基督教传说中一些形象如基督、圣母、圣徒之类固然是

一般人所笃信不疑的，但是除此以外，幻想在一些相关领域里却又造出各种各样的奇怪的形象如巫婆、鬼魂、妖精之类。如果把这些奇怪的形象也了解为外在于人的力量，人须不由自主地服从它们的那种邪怪妄诞的魔力，艺术的表现就不免受制于种种错觉和飘忽的偶然现象了。在这方面艺术家所应特别注意的是要使人能保持他的自由和自作决断的能力。莎士比亚在这方面是一个最好的模范。例如《麦克伯》悲剧里的巫婆们显得是些外在的力量，替麦克伯预言了命运。但是巫婆们所预言的正是麦克伯自己私心里的愿望，这个愿望只是采取这种显然外在的方式达到他的意识，让他明白。《哈姆雷特》里的鬼的出现还更美更深刻，这个鬼只是哈姆雷特自己的内心预感的一种外在形式。哈姆雷特一出台，我们就看到他已有一种朦胧的感觉，觉得总有什么凶恶可怕的事情发生过。接着就是他父亲的鬼魂出现在他面前，向他揭露了所有的罪行。在这警告性的揭露之后，我们当然期待着哈姆雷特马上就勇猛地去惩罚这种罪行，我们认为他有足够的理由去报仇。但是他延宕而又延宕。人们常谴责莎士比亚不应让哈姆雷特这样不采取行动，他的这部悲剧有些部分不免有瑕疵。但是哈姆雷特的性格在实行方面本是软弱的，在心情上是很美的，但是内倾反省的，很难决定下来跳出自己内心的谐和；他是多愁善感的，爱沉思的，患多疑病的，忧伤抑郁的，因此不善于采取迅速的行动。这也就是歌德的看法，他说莎士比亚所要描绘的是“把一件大事责成一个人去做，而这个人是没有力量做这件大事的”。歌德认为这部悲剧从头到尾都是按照这个意思写成的。他说：“这个剧本是一棵大橡树插在一个漂亮的花瓶里，这瓶子本来只宜插好看的花朵；结果树根蔓

延开来，而花瓶就破裂了。”但是关于鬼的出现，莎士比亚还作了一笔更深刻的描绘。哈姆雷特延宕，因为他不肯盲目地相信鬼的话：

我所看到的那魂灵
也许是个魔鬼：而魔鬼有魔力
扮出讨人喜欢的形状；对，也许
他是趁我的软弱和我的忧郁
（这样心情最易让鬼施展身手）
来骗我遭天诛地灭，我还要找
更确凿的证据：演戏正是好机会，
让我探出国王是否做了亏心事[1]。

从此可知，鬼的出现本身并没有使哈姆雷特仓皇失措，他只是在怀疑，在他采取行动之前，他要想办法使自己确实有把握。

c）最后，如果要找一个名词来称呼这种不是本身独立出现的而是活跃在人心中，使人的心情在最深刻处受到感动的普遍力量，我们最好跟着希腊人用 πάθος 这个字。这个字[2]很难译，因为“情欲”总是带着一种低劣的意味，所以我们常要求人不要受制于情欲。我们这里用“情致”这个名词是取它的较高尚较普遍的意义，不带“可贬的”“私心的”那些附带的意味。例如安蒂贡[3]的兄妹情谊就是希腊文的“情致”。这个意义的“情致”是一件本身合理的情绪方面的力量，是理性和自由意志的基本内容。例如俄瑞斯特杀

---

① 见《哈姆雷特》第二幕收尾的独白。

② πάθος，希腊文（Pathos），本意有“忍受”和“怜悯”或“恻隐”的意思，Passion（情欲）是从这个字来的，但是意义变了。Pathos 与古汉语中“情致”相近，这在中国过去诗文评论里也是习用的字眼。

③ 欧里庇德斯《安蒂贡》悲剧中主角，已见前注。

死自己的母亲①，并不是由于我们称之为“情欲”的那种心情的激动，驱遣他采取这种行动的正是“情致”，而这情致是经过很慎重的衡量考虑来的。从这个观点来看，我们不能说神们有情致。神们只是推动个人采取决定和行动的那种力量的普遍内容（意蕴）②。神们本身却处在静穆和不动情的状态，他们之中尽管也有吵闹和斗争，他们却并不那么认真，或则说，他们的斗争只有一种一般的象征的意味，只是神们之中的一般交战。所以我们应该把“情致”只限用于人的行动，把它了解为存在于人的自我中而充塞渗透到全部心情的那种基本的理性的内容（意蕴）。

c1）情致是艺术的真正中心和适当领域，对于作品和对于观众来说，情致的表现都是效果的主要的来源。情致所打动的是一根在每个人心里都回响着的弦子，每个人都知道一种真正的情致所含的意蕴的价值和理性，而且容易把它认识出来。情致能感动人，因为它自在自为地是人类生存中的强大的力量。就这一方面来说，外在事物，自然环境以及它的景致都只应看作次要的附庸的东西，其目的在于帮助发挥情致。因此，自然主要地应该用来起象征的作用，使真正要表现的那种情致可以透过自然而引起回响。举例来说，风景画虽然比历史画较次一等，但是如果把它看成独立自足的，它也就必须放出一种普遍情感的声响，也必须有某一种情致。因此人们常说，艺术总要能感动人；但是如果承认这个原则，我们也必须提出一个问题：艺术应该通过什么来感动人呢？一般地说，感动就是在情感上的共鸣，人们，特别是现在的人们，往往是

① 埃斯库罗斯的悲剧，已见前注。
② 每种神代表一种普遍力量或伦理理想。

太容易受感动了。谁在流泪，谁就是在栽种泪根，这泪根是很容易蔓延起来的。但是在艺术里感动的应该只是本身真实的情致。

c2）因此，无论在喜剧里还是在悲剧里，情致都不应该只是荒谬无稽的主观幻想的东西。例如莎士比亚的泰门是一个完全表面的仇恨人类者，他的朋友们曾经享受过他的款待，把他的财产花光了，等他自己要用钱时，他们都不顾他。于是他就变成一个毒恨人类的人[1]。这种情节是可以理解的，自然的，但是却没有本身合理的情致。席勒的早年作品《仇恨人类者》更是如此，这是写近代人任性使气所生的一种类似的仇恨。这里的仇恨人类者同时又是一个能思考，有见解而且非常高尚的人。他对他的佃农们很慷慨，让他们不再当奴隶，对他的女儿又很笃爱，本来她很美，是值得爱的。奥古斯特·拉·芳丹[2]所写的小说也有同样的情形，其中主角也为对人类的种种奇思怪想所苦。特别是在最近的诗里妄诞无稽猖獗到没有止境，想借光怪离奇来产生效果，但是决不能在任何健康的心胸中引起共鸣。因为对人性的真实情况作这种纤巧雕凿的理解，一切真正的内容（意蕴）就都消失掉了。

从另一方面看，凡是有关真理的教条、信念和见解都不能成为可供艺术表现的真正的情致，因为它们的基本要求在于认识。属于这一类的有科学的认识和真理。科学所要求的是一种特殊的教养，一种对各门科学及其价值的多方面的钻研和复杂的认识，而这种研究的兴趣对于人心却没有普遍的感动的力量，它总是只限于

① 见莎士比亚的《雅典的泰门》。

② 奥古斯特·拉·芳丹（August La Fontaine 1758—1831），德国浪漫派作家。

少数人。至于处理纯粹宗教性的教义，如果要按照它的最深刻的内容（意蕴）来把它显示出来，也有和科学一样的困难。宗教的普遍内容，例如对神的信仰之类，固然是每一个深沉的人都感到兴趣的，但是在这种信仰方面，对宗教教条的阐明以及对宗教真理的某种特殊见解都不是艺术所要关心的事，所以艺术应该当心不从事于这种阐明。反之，我们相信每一种情致，每一种影响行动的伦理的动力，都是能感动人心的。宗教所涉及的与其说是行动本身，毋宁说是人的心情，是心的天国；它使一般人得到安慰，使个别的人得到提高。因为宗教中的神圣的东西，作为行动来说，就是道德以及道德所特有的力量，而这些力量所涉及的不是宗教的纯粹的天国，而是人世所特有的事务。在古代人中间，这种人世的东西基本上就包括在他们对于神的观念的内容里，所以神的观念可以直接关系到人的行动，而且也可以出现在艺术对于行动的表现里。

所以如果要问属于艺术的情致究竟有多大范围，我们可以回答说，意志生活的这种有实体性的因素①为数是很少的，它们的范围是很窄的。特别是歌剧，它只能局限于狭小的范围里，所以我们在歌剧里所听到的总是一套老调，恋爱，名誉，光荣，英雄气质，友谊，母爱，子爱之类的成败所引起的哀乐总是不断地在重复着。

c3）这样一种情致在本质上需要一种表现和描绘。所表现的心灵当然必须本身是丰富的，才能使它的丰富的内心生活滋养它的情致，而且不仅是停留在集中的浓缩状态，而是要广泛地外现，提升到具有完满的形象。这种内心的集中和展开形成了一个很大

① 即可以引起情致的道德的力量。

的分别[①]，而在这方面各个别民族在本质上是彼此不同的。有些民族回味反省的能力发达，就比较善于表现他们的情绪。例如古代人[②]就善于把鼓动个人的情致按照它的深度表现出来，既不陷入枯燥的思索，又不流于无聊的闲谈。法国人在这方面也是富于情致的，他们在表现情绪方面的辩才并不只是一种空洞的舞文弄墨，象我们德国人所想的，我们德国人欢喜含蓄沉默，认为尽情表现情绪就好象对不起情绪。德国诗过去有一个时期里，年轻的诗人们特别嫌法国修词气味重，华而不实，他们说要自然，但是他们只能主要地靠一些感叹词来表现情感。但是单靠简单的"啊"和"哎"之类，去发泄愤怒的咒骂或是暴躁的咆哮，这种表现方式是无济于事的。单纯的感叹能力只是一种很可怜的能力，而这种表现方式也还只是野蛮人的表现方式。能表现情致的个人心灵必须本身是一种丰满的心灵，有展开它自己和表现它自己的本领。

在这方面歌德和席勒两人现出鲜明的对照。在情致方面歌德比不上席勒，他的表现方式比席勒的表现方式比较含锋不露；特别是在抒情诗里歌德是很含蓄的，他的一些短歌，象歌本来应该那样，只让人约略窥见他所想说的，而不加以反复阐明。席勒却不然，他喜欢尽量流露他的情致，用明晰活泼的词句把它揭示出来。克劳丢斯[③]在《凡兹培克的差役》（卷一，153页）里拿伏尔泰和莎士比亚作比较说，莎士比亚确实是那样，而伏尔泰却只是显得象那样。"阿鲁埃先生[④]只说'我哭'，而莎士比亚却真哭。"但是艺术所

① 集中就是凝聚，就是内心活动的聚精会神状态，展开就是转向外在事物。

② 黑格尔说到古代人时大半都指希腊人。

③ 克劳丢斯（Claudius，1740—1815），德国诗人和散文家。

④ 阿鲁埃（Arouet）是伏尔泰的真名，伏尔泰只是笔名。

要表现的正是说的和显得象的，而不是在自然现实中确实是的。如果莎士比亚真哭，而伏尔泰却显得象哭，莎士比亚就会是一个比较差的诗人了。

所以情致如果要达到本身具体，象理想的艺术所要求的那样，它就必须作为一个丰富完整的心灵的情致而达到表现。这就把我们引到动作的第三方面，更详细地研究人物性格。[①]

c）人物性格[②]

我们原来的出发点是引起动作的普遍的有实体性的力量。这些力量需要人物的个性来达到它们的活动和实现，在人物的个性里这些力量显现为感动人的情致。但是这些力量所含的普遍性必须在具体的个人身上融会成为整体和个体。这种整体就是具有具体的心灵性及其主体性的人，就是人的完整的个性，也就是性格。神们[③]变成了人的情致，而在具体的活动状态中的情致就是人物性格。

因此，性格就是理想艺术表现的真正中心，因为它把前面我们作为性格整体中的各个因素来研究的那些方面都统一在一起。因为理念作为理想（这就是说，作为经过表现出来供感性知觉和观照的，而且在它的活动中发生动作和自实现的理念），在它的得到定

---

① 这一节值得注意的是黑格尔把“情致”看作“艺术的真正中心和适当领域”。“情致”是由理想凝成的人物的个性和指导行动的情感倾向，后来俄国民主革命派文艺理论家别林斯基继承和发挥了这个看法。

② 原文 Charakter 按字面只是“性格”，但是西方文艺理论著作一般用这个词指“人物”或“角色”。

③ “神们”（Die Götter），指上文所说的“普遍的力量”。

性的状态中就是自己和自己发生关系的主体的个性。但是真正的自由的个性，如理想所要求的，却不仅要显现为普遍性，而且还要显现为具体的特殊性，显现为原来各自独立的这两方面的完整的调解和互相渗透，这就形成完整的性格，这种性格的理想在于自身融贯一致的主体性所含的丰富的力量。

现在我们要从三方面来研究人物性格：

第一，把性格作为具备各种属性的整体，即作为个别人物来看，也就是就性格本身的丰富内容来看；

其次，这种整体同时要显现为某种特殊形式，因为性格应显现为得到定性的；

第三，性格（作为本身整一的）跟这种定性（其实就是跟它本身）融会在它的主体的自为存在里[1]，因而成为本身坚定的性格。

我们现在就来阐明这些抽象的意思，把观念弄得更明确一点。

a）情致既然是在一个完满的个性里显现出来的，所以情致在它的得到定性的状态中不复是艺术表现的全部的和唯一的兴趣，而变成只是发生动作的人物性格中的一个方面，尽管这个方面是主要的。因为人不只具有一个神来形成他的情致；人的心胸是广大的，一个真正的人就同时具有许多神，许多神只各代表一种力量，而人却把这些力量全包罗在他的心里；全体奥林波斯[2]都聚集在他的胸中。古人有一句话说："人啊，你根据你自己的情欲，把神

① 即代表某一普遍力量的人物自觉到他是代表这种普遍力量的。

② 奥林波斯山是诸神所居地，即代表全体的神，或全体的普遍力量。这番话表现了黑格尔的人道主义。

创造出来了！"就是这个意思。事实上希腊人随着文化的进步，他们的神也就愈来愈多了；而他们的较早期的神都比较呆板些，没有表现成为具有个性和定性的神。

因此，人物性格也须现出这种丰富性。一个性格之所以能引起兴趣，就在于它一方面显出上文所说的整体性，而同时在这种丰富中它却仍是它本身，仍是一种本身完备的主体。如果人物性格没有见出这样的完满性和主体性，而只是抽象的，任某一种情欲去支配的，它就会显得不是什么性格，或是乖戾反常、软弱无力的性格。个别人物的软弱无力，正在于上文所说的那种永恒的力量没有显现为他本身固有的自性，即没有显现为主体固有的属性。

例如在荷马的作品里，每一个英雄都是许多性格特征的充满生气的总和。阿喀琉斯是个最年轻的英雄，但是他一方面有年轻人的力量，另一方面也有人的一些其它品质，荷马借种种不同的情境把他的这种多方面的性格都揭示出来了。阿喀琉斯爱他的母亲特提斯[①]，布里赛斯[②]被人夺去，他为她痛哭，他的荣誉受到损害，他就和阿伽门农争吵，这就成为《伊里亚特》中以后一切事变的出发点。此外，他也是帕屈罗克鲁斯和安惕洛库斯的最忠实的朋友[③]。他一方面是个最漂亮最暴躁的少年，既会跑，又勇敢，可是另一方面他也很尊敬老年人；他所信任的仆人，忠实的腓尼克斯，躺在他的脚旁，在帕屈罗克鲁斯的丧礼中他对老人涅斯托[④]表示

---

① 特提斯，女海神，嫁了凡人，生阿喀琉斯。

② 布里赛斯，阿喀琉斯所获的女俘，参看上文238页注③。

③ 两人都是阿喀琉斯的密友，帕屈罗克鲁斯被特洛伊大将赫克忒战死后，阿喀琉斯要替他报仇，才出来参战。

④ 希腊军中的老谋士。

最崇高的敬礼。但是对于敌人，他却显得容易发火，脾气暴躁，爱报复，非常凶恶，例如他把赫克托[1]的尸体绑在他的车后，绕着特洛伊城拖了三个圈子，但是老普莱亚姆来到他的营帐，他的心肠就软下来了，他暗地里想到自己的老父亲，就伸出手来给哭泣的老国王去握，尽管这老国王的儿子是他亲手杀了的。关于阿喀琉斯，我们可以说："这是一个人！高贵的人格的多方面性在这个人身上显出了它的全部丰富性。"荷马所写的其他人物性格也是如此，例如俄底修斯，第阿默德，阿雅斯，阿伽门农，赫克忒，安竺罗玛克[2]，每个人都是一个整体，本身就是一个世界，每个人都是一个完满的有生气的人，而不是某种孤立的性格特征的寓言式的抽象品。比起这些人物来，皮上起茧的什格弗里特[3]，特洛伊的哈根[4]甚至于音乐家浮尔考，尽管也是些强有力的个性，都显得黯淡无光。

只有这样的多方面性才能使性格具有生动的兴趣。同时这种丰满性必须显得凝聚于一个主体，不能只是乱杂肤浅的东西，或是偶然心血来潮的激动——就象小孩子们把一切可拿到的东西都拿到手，就它们临时发出一些动作，但是见不出性格。性格不能如此，它必须渗透到最复杂的人类心情里去，守在那里面，在那里面吸收营养来充实它自己，而同时却又不停滞在那里，而是要在这些旨趣、目的和性格特征的整体里保持住本身凝聚的稳固的主体性。

① 这是《伊利亚特》里最有名的一段，赫克忒战死了，他的父亲普莱亚姆到希腊军营里要求领回他的尸首，阿喀琉斯答应了。

② 都是《伊利亚特》里的主要人物，前五人已见前注，安竺罗玛克是赫克忒的妻子。

③ 什格弗里特，《尼伯龙根歌》里的日耳曼民族英雄。

④ 哈根和浮尔考都是《尼伯龙根歌》里的重要角色。

特别适宜于表现这样完整性格的是史诗，其次是戏剧和抒情诗。

b）但是艺术还不能停留在这种单纯的整体上面，因为我们所说的是具有定性的理想，因此就有一个更迫切的要求，就是要性格有特殊性和个性。特别是动作，动作在它的冲突和反动作中必须见出界限明确的内容（意蕴）。因此戏剧中的主角大半比史诗中的主角较为简单。要显出更大的明确性，就须有某种特殊的情致，作为基本的突出的性格特征，来引起某种确定的目的、决定和动作。但是如果这界限定得过分死板，以至使一个人物仅仅成为某种情致——例如爱情和荣誉感之类——的完全抽象的形式，那么，一切生气和主体性也就会完全消失了，而这种艺术表现也就会因此枯燥贫乏——例如法国的戏剧作品就是如此。所以性格的特殊性中应该有一个主要的方面作为统治的方面，但是尽管具有这个定性[①]，性格同时仍须保持住生动性与完满性，使个别人物有余地可以向多方面流露他的性格，适应各种各样的情境，把一种本身发展完满的内心世界的丰富多采性显现于丰富多采的表现。索福克勒斯的悲剧形象就具有这种生动性，尽管他所写的情致本身是很单纯的。我们可以拿这样形象的塑造上的完备性来比拟雕刻的形象。雕刻虽然有很明确的定性，却仍然可以表现性格的多方面性。它一方面要表现一种力求向外宣泄的、以全力集中于某一个焦点上的热烈情绪，另一方面在它的静穆风味里，它也把泰然融合各种力量于一身的那种坚定的中立性表现出来。但是这种安然无扰的统一性却不是停留在某一种抽象的定性上面，而是在它的美里让

① 即主要的方面。

人预感到它在千变万化的情况里可以产生一切可能的表现[1]。在真正的雕刻形象里我们可以看到一种静穆而深刻的意味，其中包含有使一切力量得到实现的潜能。比起雕刻来，绘画、音乐和诗所表现的人物性格还更需要有内在的丰富多采性，真正的艺术家们都了解这一点。例如莎士比亚在《罗密欧与朱丽叶》[2]里所写的主要情感是爱情，但是我们看见罗密欧在最变化多端的关系里，例如在对他的父母、朋友和侍童的关系中，在同杜巴尔特的在荣誉感上的冲突和决斗中，在对僧侣的尊敬和信任中，甚至在坟场上和卖毒药给他的药师的对话中，他都始终一贯地显得尊严高尚，用情深挚。朱丽叶也是一样的从许多关系的整体中显出她的性格，例如她对父母、保姆、巴里斯伯爵，以及神父劳伦斯的关系。尽管有这些复杂的关系，她在每一种情境里也是一心一意地沉浸在自己的情感里，只有一种情感，即她的热烈的爱，渗透到而且支持起她整个的性格。她的这种爱象无边的大海一样深广，所以她说得很对："我付出的愈多，我保留的也就愈多，这两方面都是无限的。"

从此可知，所表现的尽管只是一种情致，这一种情致也必须展示出它本身的丰富性。在抒情诗里也是如此，但是抒情诗里的情致不能变成具体情况中的动作。这就是说，在抒情诗里情致也须表现为一种发展完满的内心生活的内在情况，这种内心生活也可

① 这句话和下句"使一切力量得到实现的潜能"都是一般所说的"富于暗示性"，或"言有尽而意无穷"。

② 《罗密欧与朱丽叶》的情节见莎士比亚的悲剧(已有中译)；杜巴尔特是朱丽叶家族的人，反对她和罗密欧恋爱，因此同罗密欧发生了决斗，罗密欧把他杀死了。僧侣即下文的劳伦斯，是暗下帮助他们两人结婚的。罗密欧最后到朱丽叶的坟上和巴里斯伯爵决斗(朱丽叶家族原先已把她许配给巴里斯伯爵)，把他杀死之后，服药自尽。

能在一切环境和情境中从一切方向表现出来。有生动流利的语言，有一种能结合到一切事物上、能把过去化成现在、能把全部外在环境转化为内心生活的象征表现的想象力，能不畏避深入的客观思考而且在阐明这种思考中能显出一种高远宏大的清明高尚的心灵——这样一种能表现内在世界的性格丰富性对于抒情诗也是很适合的。单凭知解力来看，一方面有一个统治的定性，而另一方面在这个定性范围以内又有这样的多方面性，好象是不可能的。例如在阿喀琉斯的高尚的英雄品质里，美的基本特征在于他的少年人的力量，他对他的父亲和朋友，心肠都是很柔软的；人们会问：象他这样的人怎么可能怀着恶毒的仇恨拖着赫克忒的尸首绕着特洛伊城走呢？莎士比亚所写的一些小丑几乎都充满着聪明伶俐和天才式的幽默，这也显得很不相称。人们会问：这样聪明伶俐的人怎样能干出那样笨拙的勾当？从此可知，知解力爱用抽象的方式单把性格的某一方面挑出来，把它标志成为整个人的唯一准绳。凡是跟这种片面的统治的特征相冲突的，凭知解力来看，就是始终不一致的。但是就性格本身是整体因而是具有生气的这个道理来看，这种始终不一致正是始终一致的，正确的。因为人的特点就在于他不仅担负多方面的矛盾，而且还忍受[1]多方面的矛盾，在这种矛盾里仍然保持自己的本色，忠实于自己[2]。

---

① "担负"原文是 tragen，即"带有"；"忍受"原文是 ertragen，前后相关。

② 以上几段说明黑格尔对于艺术中人物性格的要求，理想的性格一方面要有一种普遍力量或人生理想作为他的情致的根源，同时还要是一个多方面的丰富的有血有肉的人物，否则就成为死板的公式化的抽象品。植根于普遍力量的情致在性格中须居统治的地位，把多方面的特质融会成为一个整体。这是单一与杂多的统一。黑格尔关于人物性格所说的两种表现方式就是马克思和恩格斯所强调的莎士比亚化和席勒式的分别（参看马克思和恩格斯分别给拉萨尔论悲剧的信）。

c）因此，人物性格必须把它的特殊性和它的主体性融会在一起，它必须是一个得到定性的形象，而在这种具有定性的状况里必须具有一种一贯忠实于它自己的情致所显现的力量和坚定性。如果一个人不是这样本身整一的，他的复杂性格的种种不同的方面就会是一盘散沙，毫无意义。和本身处于统一体[①]，艺术里的个性的无限和神圣就在于此。从这方面看，对于性格的理想表现，坚定性和决断性是一种重要的定性。象我们前已约略提到的，性格之所以有这种坚定性与决断性，是由于所代表的力量的普遍性与个别人物的特殊性融会在一起，而在这种统一中变成本身统一的自己与自己融贯一致的主体性和整一性。

在提出这种要求时，我们还应该反对近代艺术的许多特殊现象。

例如在高乃依的《熙德》里[②]，爱情与荣誉的冲突是写得很辉煌的。这样本身见出差异面的情致当然可以导致冲突；如果这种情致表现为在同一性格中的内在冲突，当然也可以产生堂皇典丽的修词和娓娓动听的独白，但是同一心灵的分裂，时而由抽象的荣誉转到爱情，时而又由抽象的爱情转到荣誉，这样翻来复去，本身就违反性格所必有的真正决断性和统一性。

另外一种情形也和个别人物的决断性相矛盾，那就是主角本已受某一种情致的驱遣，却又让一个次要的角色来约制他，说服他，因而可以把责任推诿到那个次要角色身上去，例如象拉辛的

① 即性格中丰富多采性统一于一个统治的普遍力量或人生理想。

② 《熙德》（Le Cid），法国十七世纪剧作家高乃依的杰作，主角罗竺里格为了替父亲报仇，杀了他的爱人希曼的父亲，这部剧本就是写这种爱情与荣誉的冲突。

«斐笃尔»① 的主角被伊娜尼说服了那样。一个真正的人物性格须根据自己的意志发出动作，不能让外人插进来替他作决定。只有在根据自己的意志发出动作时，他才能对自己的行动负责任。

人物性格的不坚定性还有一种方式，特别表现在近代德国作品里，这就是长久在德国统治着的那种感伤主义的内在的软弱。我们可以举«维特»作为一个最近的有名的例子。维特是一个完全病态的性格，没有力量能摆脱爱情的顽强执着。他吸引人的是他的热情和优美的情感生活，例如由文化教养所形成的对于自然的笃爱以及性情的温柔。这种性格的软弱在后来的艺术作品里就每况愈下，采取了许多其它方式。例如雅柯比② 在他的«浮尔德玛»里所写的那种"灵魂美"就是一种。这部小说充分表现了上述基于主角错觉的心情的幽美，主角自以为有道德，比旁人优越而沾沾自喜。他自以为有一种高尚神圣的心灵，可是他对现实世界的一切方面的关系都是很别扭的。他的软弱表现于对现实世界的真正有意义的事不但不肯去做，而且不能忍受。其所以如此，是由于他抱着自我优越感来看现实世界，以为其中一切都值不得他关心，因而对它加以否定。这种"幽美的灵魂"对于人生的真正有价值的道德方面的旨趣是漠不关心的，他只孤坐默想，象蜘蛛吐丝一样，从自己肚子里织出他的主观的宗教和道德的幻想。这种人除掉大肆炫耀这种过度的自我优越感之外，还加上无限的敏感，要求世上一切人都要时时刻刻能发现、了解并且尊敬他的这种孤独的灵魂美。如

① «斐笃尔»（Phaedre），法国十七世纪剧作家拉辛的杰作，写女主角因锺情于自己丈夫的前妻的儿子的故事。伊娜尼是她的乳母，斐笃尔屡次受她腧怂恿，例如怕丈夫知道她向儿子求爱的丑事，斐笃尔就听乳母的话，诬告儿子侮辱她。

② 雅柯比（Jacobi，1740—1814），德国作家，歌德的朋友。

果旁人办不到，他就伤心刺骨，一辈子不平。于是他的全部人性、友谊和爱情就都马上垮台了。凡是伟大坚强的性格所不大介意的东西，例如一点冬烘气，一点鲁莽和笨拙，对于这种人却是不能忍受和难以理解的，一点微不足道的事情就可以使这种人的心情陷于极端绝望的境界。这就产生了永无止境的忧伤抑郁，愤愤不平，悲观失望，从此又产生了种种对人对己的辛酸默想，引起了一种痉挛症，甚至于心也坚硬狠毒起来了，这就是这种"幽美心灵"的内心世界的全部痛苦和软弱的表现。没有人能同情这种乖戾心情，因为一个真正的人物性格必具有勇气和力量，去对现实起意志，去掌握现实。这种永远只把眼睛朝自己看的主体性所引起的兴趣只是一种空洞的兴趣，尽管这种人自以为是高人一等的真纯的人物，自以为有些神圣的东西藏在他的心灵最深处，而其实所谓神圣的东西一经揭露出来，只是穿便衣戴便帽，最平凡不过的东西。

性格缺乏内在的实体坚实性，还表现于另一种方式：就是把上述那种奇怪的所谓较高尚的心情的幽美转化为实体，把它了解为独立自足的力量。描写魔术、磁性催眠术、"通天眼"、睡行症等等的作品就属于这一类。在这种作品里活人被认为与这些幽暗玄秘的力量有关系，这些力量一方面就附在他身上，另一方面对于他的内心世界却又是一种外在的另一世界，他要受它的决定和支配。这种不可知的力量里好象有一种深不可测的神奇的真理，是凡人所不能掌握和理解的。但是这种幽暗的力量一到艺术的领域就会马上被赶出，因为在艺术的领域里没有什么是幽暗的，一切都是清晰透明的，而这种不可知的力量只能是精神病的表现，而描写它的诗也只能是晦涩的，琐屑的，空洞的，例如霍夫曼的作品和亨利·

封·克莱伊斯特的《洪堡亲王》[1]。真正艺术家用来作为理想性格的意蕴和情致所寄托的不是这些神奇鬼怪的东西，而是性格所熟习的现实生活的旨趣。特别是"通天眼"在近代诗里已变成猥琐庸俗。但是席勒在《威廉·退尔》里写阿亭豪生老人在临死前宣告他的祖国的命运，这种预言却处理得很恰当。总之，为着要造成冲突或是要引起兴趣，而就用精神病来代替健全的性格，这种办法总是永远不能成功的。所以在艺术里写精神病态必须极端谨慎。

近代滑稽说[2]也可以说是属于这种不顾人物性格的统一性和坚定性的荒谬的表现方法。这个错误的理论把诗人们引上迷途，使他们在一个人物性格里摆上许多不能融会成为统一体的差异面，因而使性格失其为性格。依这一说，如果一个人物初出现时本有一种定性，马上这种定性就要转化为它的对立面，因而使性格表现成为只是对它的定性和它本身的否定。滑稽原则的拥护者把这种情形看成真正高度艺术的表现，认为观众不应为任何本身有积极意义的旨趣所打动，应该能超越这种旨趣，因为滑稽本身是能超越一切的。他们还想根据这个原则去解释莎士比亚所写的一些人物性格。例如麦克伯夫人据说是个性情温柔的笃爱丈夫的女人，尽管她不仅赞助暗杀国王的阴谋，而且怂恿麦克伯去实现这阴谋。但是莎士比亚的特点正在于他把人物性格描绘得果断而坚强，纵然写的是些坏人物，他们单在形式方面[3]也是伟大而坚定的。哈

[1] 霍夫曼是德国颓废派的始祖，《谢拉皮翁兄弟》的作者。克莱伊斯特（Heinrich von Kleist, 1777—1811），德国反动浪漫派的诗人和剧作家。《洪堡亲王》是一部歌颂普鲁士君主，宣扬狭隘民族主义的剧本。

[2] 参看全书序论第三节 B.3。

[3] 即离开坏的实质而专从外表上去看人物性格的坏的方面，坏也要显出伟大的气魄。

姆雷特固然没有决断，但是他所犹疑的不是应该做什么，而是应该怎样去做。现在人们却把莎士比亚所写的人物性格也弄成鬼魂似的，以为翻来复去三心二意，毫无效果的软浆状态，本身就可以使人发生兴趣。但是艺术理想却在于理念是现实的，既然要现实，就要人物确实是个主体，这就是说，他应该是本身坚定的统一体。

关于艺术中的足见性格的个性，话说到此就够了。主要原则就是要有一个丰富充实的心胸，而这心胸中要有一种本身得到定性的有关本质的情致，完全渗透到整个内心世界里，艺术不仅要把这情致本身，而且还要把这种渗透过程都表现出来。但是这情致却不能在人的心胸中自归消灭，以至显得只是一种本身不关本质的空虚的情致。[1]

三、理想从外在方面得到定性

关于理想的定性，我们在上文第一步概括地研究过这个问题：理想一般为什么缘故和以什么方式体现于个别特殊形式？接着在第二步我们发见到：理想必须本身受到推动，因而转到在它本身中见出差异对立面，这些差异面的整体就表现为动作（情节）。通过动作（情节），理想就进入外在世界，因此第三步就须考虑这样一个问题：具体现实的这个外在方面应该怎样按照艺术方式得到表现？因为理想就是和实在统一起来的理念。到此为止，我们关于这种

(1) 在这一段里，黑格尔对于近代资产阶级颓废主义的文艺给了一个非常中肯的诊断和无情的痛击。在当时这种颓废倾向刚开始，以后它就愈来愈厉害。本章中以上部分所讲的实际上是马克思、恩格斯所讲的典型环境和典型人物性格问题，读者最好参照着看，想一想马克思、恩格斯对黑格尔继承了什么，批判了什么。

现实所讨论到的只是人的个性及其性格。但是人也有一种具体的**外在的**客观存在。作为主体，人固然是从这外在的客观存在分离开来而独立自在，但是纵然在这种自己与自己的主体的统一中，人还是要和外在世界发生关系。人要有现实客观存在，就必须有一个周围的世界，正如神像不能没有一座庙宇来安顿一样。就是为了这个缘故，我们现在必须理一理把理想结合到外在现实上和贯串到外在现实里的复杂的线索。

这样我们就要走进外在相对世界[1]这个广不可测的领域，这种无限错综复杂的关系网。首先跻到我们面前来的就是外在自然，例如地点、时间、气候之类，在这方面，我们每走一步就可以看到一幅新的有定性的图画。此外，人还要利用外在自然去为他的需要和目的服务，所以我们还应研究这种利用的方式和性质，这就包括工具、住房、武器、坐具、车辆等等的发明和装备，烹调的方式，以及生活舒适设备和奢侈品等等这个广大领域。还不仅此，人还生活在一种具体的现实的精神方面的关系网里，这些关系也都具有一种外在的客观存在，所以命令与服从的种种不同的方式，家庭，亲属关系，财产，乡村生活，城市生活，宗教信仰，战争，公民方面和政治方面情况，社会——总之，一切情境和行动中的多种多样的道德习俗都属于人类生存的周围现实世界范围之内。

在这一切方面，理想都直接牵涉到日常的外在实在，牵涉到现实界的日常生活，也就是牵涉到生活的平凡的散文。我们如果坚持近代关于理想的模糊观念，我们就会觉得艺术好象应该和这种

---

① 即有限世界。

相对事物[1]的世界割断一切关系，因为这外在世界的各方面都是完全不分什么高低好坏的，比起心灵和它的内在世界来，都是低劣的，无价值的。按照这种看法，艺术是一种精神力量，能使人完全超越生活需要、必然性和依存性的领域，摆脱他在这种领域里通常运用的那种知解力和才智。还不仅此，这个领域里一般都纯粹是些习惯的东西，由于受到时间地点和习俗的约制，它纯粹是一种偶然现象的领域，艺术就不应降低身分来管这种领域的事。但是对于理想性的这种观念是错误的，它一方面是没有勇气去应付外在世界的近代主体性格的高度抽象化的结果，另一方面它也是主体加于自己的一种暴力，要勉强凭自力去超脱这种领域，假如他的家庭出身、社会地位和环境还没有自然而然地使他已经超脱这种领域的话。他没有别的办法可超脱这种领域，只得退隐于自己内心的情感世界。他跳不出这内心世界的圈子，在这种不现实的情况里自以为有高度智慧，两眼望着天空，以为尘世一切都卑卑不足道。但是真正的理想决不停留在这种朦胧的纯然内在的世界，而是必然要以它的整体从一切方面出现于可以观照的有定性的外在形象。因为理想的完整中心是人，而人是生活着的，按照他的本质，他是存在于这时间、这地点的，他是现在的，既个别而又无限的。属于生活的主要地是周围外在自然那个对立面，因而也就是和自然的关系以及在自然中的活动。艺术既然不应把这种活动作为抽象的活动来掌握，而是应就它的得到定性的现象通过艺术来掌握，这种活动就只能借这种现象的材料而得到它的客观存在。

但是正如人本身是一个主体性的整体，因而和他的外在世界

---

① 即有限事物，亦即客观现实事物。

隔开，外在世界本身也是一个首尾贯串一致的完备的整体。但是在这种互相隔开的情况，这两种世界[1]却仍保持着本质性的关系，只有在它们的关系中，这两种世界才成为具体的现实，表现这种现实就是艺术理想的内容。因此就发生已经提到的一个问题：通过怎样的形式和形象，艺术才能按照理想把这整体以内的外在因素表现出来呢？[2]

关于这个问题，我们也要在艺术作品中区别出三个方面：

第一，单就它本身来看的纯粹抽象的外在因素，例如空间，时间，形状，颜色，这种外在因素本身就需要取得适当的艺术形式。

第二，外在因素现为如我们在上文所谈的具体现实，它要求在艺术作品中与处在这种环境中的人物的内在世界的主体性达成协调一致。

第三，就是供观照欣赏的艺术作品，也就是为群众的艺术作品，群众有权利要求按照自己的信仰、情感和思想在艺术作品里重新发见它自己，而且能和所表现的对象起共鸣。

1. 抽象的外在因素[3]，单就它本身来看

理想一旦由它的抽象的本质转入外在的存在，它就马上得到一种双重性的现实。这就是说，从一方面看，艺术作品一般地使理想的内容（意蕴）得到现实的具体形象，因为它把这内容表现为一

---

(1) 指人和外在世界。

(2) 在这第三部分各节里，黑格尔说明了艺术为主体与客体的统一，即人的内在世界与外在世界的统一。

(3) 俄译本作“外在材料”。

种有定性的情况或特殊的情境，表现为性格、事迹和动作，这样就把它表现为外在的客观存在的形式。从另一方面看，艺术把这种本身已完整的现象转化为一种有定性的感性材料，因而造成一种新的、目可见耳可闻的艺术的世界。从这两方面看，艺术已达到外在世界的极限，只有在这极限以外，本身完整统一的理想才不复能用它的具体的心灵性的光辉去照耀到。从这一点看，艺术也有一种双重性的外在方面，这还是一种只就它本身来看的抽象的外在因素，因而对它的表现来说，也能取得一种只是外在的统一。这就又要回到我们在讨论自然美时已经提到的那种情况[①]，因此那里所说的那些原则在这里还是有效的，不过现在是从艺术方面去看[②]；这就是说，外在因素的表现方式一方面是整齐一律、平衡对称和符合规则，另一方面是艺术用来作为作品的外在因素的那种感性材料的统一性，即单一性和纯粹性。

a）整齐一律，平衡对称，和谐

首先谈到整齐一律和平衡对称，这些形式作为来自知解力的纯然无生命的统一，决不能把艺术的性质包括无余，纵使只就艺术的外在方面来说也是如此，它们只在本身无生命的东西上才有地位，例如时间和空间排列之类。在这种无生命的东西里它们现为一种标志，标明了即使在最外在的东西里也有理智的控制。因此，我们可以看出整齐一律和平衡对称在艺术作品里有两重意义。从一方面看，如果它们坚持它们的抽象性，它们就会使生气消灭；因

① 参看第二章。

② 第二章专从自然美去看整齐一律、平衡对称等表现方式。

此理想的艺术作品纵然在外在方面也必须提高到能超出单纯的平衡对称。但是在音乐的曲调里整齐一律还是不能完全取消的，而只是降为一种单纯的基础①。从另一方面看，这种不整齐中的整齐和不符合规则中的规则却也可以被某些艺术用为唯一的原则，这是由于这些艺术所用的表现材料(媒介)。在这种情形之下，整齐一律就是艺术中唯一的符合理想的东西。

整齐一律主要地适用于建筑，因为建筑品的目的在于用艺术的方式去表现心灵所处的本身无机的外在环境。因此，在建筑中占统治地位的是直线形、直角形、圆形以及柱、窗、拱、梁、顶等在形状上的一致。建筑品的目的并不是只在它本身，而是供人装饰和居住的。一座房屋等着安放神的雕像或是人群来聚会，把它作为住所。这种艺术品不应引注意力集中到它本身上。就这一点来说，整齐一律和平衡对称作为建筑外形方面的贯串一切的原则，就特别符合建筑的目的，因为完全整齐一律的形状是易于理解的，用不着在它上面多费时间摸索。此外，建筑形式对于心灵性的内容还有象征的意义，在这里不能讨论。这番关于建筑的话也可以应用到某种园林艺术，这可以说是把建筑形式变相地应用于现实自然。在花园里如同在房屋里一样，总是以人为主体。当然也还有一种园林艺术，以复杂和不规则为原则。但是上述符合规则的那一种应更受重视。因为错综复杂的迷径，变来变去的蜿蜒形的花床，架在死水上面的桥，安排得出人意外的高惕式小教堂，庙宇，中国式的亭院，隐士的茅庐，装骨灰的瓶子，小木房子，小土墩子以及

① 乐调从整齐一律的基础上起变化。

雕像之类都只能使人看了一眼就够了，看第二眼就会讨厌①。真正乡村景致的美就不象这样，这种美还未经矫揉造作，不是专为使用和享受而设，可是它本身就足以成为观照和欣赏的对象。园林的整齐一律却不应使人感到意外、或突然，它应该如我们所要求的，能显出人是外在自然环境中的主体。

在绘画里，整齐一律和平衡对称也有它们的地位，例如在全体的结构、人物的组合、姿态、动作、衣褶等等方面。但是在绘画里比起在建筑里，心灵的生气远更深刻地贯注于外在形象，平衡对称这种抽象的统一所起的作用就较微细，只有在艺术起源时我们才看到严峻的整齐规则，而在较后时期，绘画的基本风格就变为接近有机体的较自由的线形。

在音乐和诗里却不然，整齐一律和平衡对称又变成重要的原则。这两种艺术所用的音调是在时间上绵延的，它们具有一种单纯的外在性，不是用其它具体表现方式可以表现出来的。在空间上并列的东西一目就可了然，但是在时间上这一顷刻刚来，前一顷刻就已过去，时间就是这样在来来往往中永无止境地流转。就是这种游离不定性需要用节拍的整齐一律来表现，来产生一种定性和先后一致的重复，因而可以控制永无止境的向前流转。音乐的节拍具有一种我们无法抗拒的魔力，所以我们在听音乐时常不知不觉地打着节拍。同样时间段落按照一定规则的往复并不是音调及其延续的客观属性。音调和时间本身并不需要这样按照整齐一

① 黑格尔在园林方面的趣味还是十八世纪的，要求整齐有规则，象凡尔赛王宫所代表的。正在这时期中国园林艺术传到欧洲，发生了很大的影响。黑格尔在这里所描绘的正是在中国影响之下的新式的园林艺术的风格。例如法国的芳藤伯罗和德国的无愁宫。

律的方式来区分和重复。因此，节拍显得是纯粹由主体创造的，所以我们听到节拍时马上就得到一种信念，以为这样按规则去调节时间只是一种主体的作用，这就是说，这种纯粹地与自身一致的原则[①]反映出主体自己在一切差异情境和变化多方的经验中自己与自己的一致和统一以及这种一致和统一的往复重复[②]。因此，节拍能在我们的灵魂最深处引起共鸣，从我们自己的本来抽象的与自身统一的主体性方面来感动我们。从这方面来看，音调之所以感动我们的并不在心灵性的内容，不在情感中的具体灵魂；使我们在灵魂最深处受到感动的也不是单就它本身来看的音调；而是这种抽象的主体放到时间里的统一，这种统一和主体方面的类似的统一发生共鸣。这个道理也适用于诗的节奏和韵。在诗里整齐一律和平衡对称是调节的原则，这一种外在形式是完全必要的。通过节奏和韵，感性因素就跳出它的感性范围，它本身就已显出诗所用的表现方式不象日常语言那样忽视和任意处理音调的时间长短。

同样的，虽然不是那样固定的整齐一律，还进一步出现（尽管以外在的方式）在真正有生气的内容里。例如一部史诗或戏剧有它的一定的段落区分，如章节幕景之类，这些区分的段落也显出在长短上大略一致。在绘画里，人物的组合也有类似的情形，不过整齐一律在绘画里不能显得是由于基本内容非得如此不可，也不应单调呆板，显得是一种突出的统治的原则。

---

① 即整齐一律的节拍。

② 这句话原文意义暧昧，参照俄译本和英译本如此译出，大意是音乐节拍的整齐一律反映出主体内心生活的统一。

整齐一律和平衡对称，作为在空间和时间上的外在事物的抽象的统一和定性，主要地只对量（即大小的定性）起调节的作用。因此，凡是不用这种外在性作为它的特有因素的东西当然就不受单纯的量的关系统治，而是要从更深刻的关系以及这些关系的统一方面得到定性。所以艺术所用的题材愈脱离外在性，它也就愈不能由整齐一律来调节它的表现方式，而整齐一律也就愈降到有局限性的次要的地位。

除平衡对称之外，我们在这里还要谈一下和谐。和谐所牵涉到的不复是单纯的量的差异，而基本上是质的差异。这种质的差异不再保持彼此之间的单纯的对立，而是转化到协调一致，才有和谐，例如在音乐里，音阶的基音与第三音和第五音之间的关系并不是单纯的量的关系，它们在音上有本质的分别，而这几个本质上有差别的音却结合成为统一体，它们各自的定性不再在音响上显出尖锐的对立和矛盾。不和谐则不然，它的对立矛盾还有待于消除。颜色的和谐也很类似。艺术也要求颜色在一幅画中不显现为各种颜料的随意排列，也不显现为对立面完全消除，只是清一色，而是几种颜色被调解成为协调一致，产生一种完整而统一的印象。说得更精确一点，和谐须假定一种包含各种差异面的整体，这些差异面按其自然性质是属于某同一范围的：例如颜色之中有同属于一定范围的几种颜色叫做基本颜色，这些颜色一般是由颜色的基本概念而不是由偶然的混合得来的[①]。这种差异面的整体在协调一致时就形成和谐。例如一幅画里不但应有黄蓝青红这几种基本颜色的整体，而且这个整体还应见出和谐，古代画师也都不知不觉

① 红、黄、蓝、青是基本颜色，其余都是混合颜色。

地注意到这种完整性而且服从它的规律。由于和谐开始解脱定性的纯然外在性，所以它能吸取而且表现一种较广大的心灵性的内容。例如古代画师画主要人物的服装多用纯粹的基本颜色，而画次要人物的服装才用混合的颜色。例如圣母大半穿一件蓝袍，因为蓝色的使人觉得温和的静穆就表现出内心的平静温和。圣母很少穿一件鲜红刺眼的红袍。

b）感性材料的统一

我们见过，外在因素的第二方面是艺术用作表现媒介的感性材料本身。这方面的统一在于材料本身有单纯的定性和一致性。材料不应成为不明确的掺杂和单纯的混合，特别是不应显得不纯洁。只是有空间性的事物才牵涉到这种定性①。例如轮廓的清晰，直线或圆的完整之类。有时间性的事物也须有明确的定性，例如节拍的始终不乱。此外，感性材料的统一还牵涉到一定的音质和颜色的纯洁。例如在绘画里，颜色不应该是不干净的或是灰暗的，应该是本身明确单纯的。颜色的美就在于从这感性方面看是单纯的，愈单纯，效果也就愈大，例如不杂青色的纯黄，不杂蓝或黄的纯红之类。要颜色保持这样严格的单纯性而同时仍能达到和谐，这当然是很难的。但是这些本身单纯的颜色是基础，不宜完全放弃，纵然有时不可避免地要用混合的颜色，也不能让它们乱杂无章，它们还应显得本身是清晰而单纯的，否则我们看到的就不是鲜明的颜色而是一些污点。音乐的音质也要单纯。例如弦乐要靠弦的震动来发出声响，而这种震动是与弦的一定的紧张程度和长度

① 这定性指感性材料的统一。

相关的，如果不按这紧张程度或适当的长度来弹，音质就失去这种单纯的定性，就要转到别的音调，这就造成声音的不协调。如果发出的不是纯粹的震动而还加上机械的磨擦弹抚的声音，在声响上夹杂着噪音，结果也还是不协调。人发出的音调也是如此，它必须是纯粹地自由地从喉嗓和胸膛发出来，不能让乐器声渗进来搅乱，也不能象哑音那样露出没有克服的搅扰和障碍。就单纯的感性方面的关系来说，音质的美就在于具有明确的不摇摆的定性，保持着不受异调夹杂的鲜明性和纯洁性，音乐有别于噪音和杂音，理由也正在此。这番道理也适用于语言，特别是母音。例如一种语言的母音 a、e、i、o、u 如果是明确而单纯的，它就会象歌声一样好听，象意大利文那样。复合母音则不然，它的音调总是混杂的。在拼写中语音常用一些固定的符号，显得出它们的单纯的定性，但是在说话中，这种定性往往变成模糊的，特别是在方言里，例如德国南部，斯瓦比亚，瑞士等地的方言，发的混杂音简直是无法记录下来的。这并非是书写语言的缺点，而是只由于说方言的人们的笨拙。

关于艺术作品的外在方面的话就到此为止，就它只是外在方面来说，它也只能具有一种外在的抽象的统一。

但是理想如果要得到更进一步的定性，那就要靠它的**心灵性的具体的个性**结合到外在因素上去，借这种外在因素来表现**自己**。所以这种外在因素必须通体贯串着它所要表现的内在生活和整体性。要达到这一点，单是整齐一律，平衡对称，和谐或感性材料的单纯性就显得不够。这就要使我们转到理想的外在定性的第二方面。

2．具体的理想与它的外在实在的协调一致

关于这一层，我们可以证实的一个普遍原则是这样：人必须在周围世界里自由自在，就象在自己家里一样，他的个性必须能与自然和一切外在关系相安，才显得是自由的。所以一方面是人物性格的内在的主体的统一以及他的情况和动作，另一方面是外在的客观存在的客体的统一，这两方面不是彼此分立，漠不相关，而是显出协调一致和互相依存。因为外在的客体，就它是体现理想的现实而言，必须放弃它的抽象的客观的独立自足性和羞怯状态，才能与它所体现的那个理想处于统一体。

这里我们要从三个不同的观点来讨论这种协调一致：

第一，这两方面的统一可以只是自在的统一①，只是使人和他的外在环境结合在一起的一种隐秘的内在联系。

其次，因为具体的心灵性及其个性就是理想的出发点和基本内容，所以与外在客观存在的协调一致也应看作是人的活动的产品，是由人的活动创造出来的。

第三，这个由人的心灵创造出来的世界本身也是一种整体，在它的客观存在中自成一种客体，在这个基础上活动的个别人物必须和这种客体处于本质上的互相依存的关系。

a）主体与自然的单纯的自在的统一

关于第一个观点，我们可以从这个原则出发：由于理想的环境

① 自在的还不是自为的或自觉的。

在这里还不是由人的活动建立起来的，它对于人就一般是外在的，即所谓外在的自然，因此我们首先要谈在理想的艺术作品中如何表现这种外在的自然。

这里我们也可以分三方面来谈。

a）第一，如果按照它的外形来看外在的自然，它就是一种在一切方面都以确定的方式得到形状的实在界。这种实在界要求有表现的权利，如果使这种权利变成现实，就必须把实在界写得完全妙肖自然。但是我们前已见过的直接自然与艺术之间的一些分别在这里还应顾到。总的说来，伟大艺术家都有一个特征，就是在写外在自然环境时都是真实的，完全明确的。因为自然不只是泛泛的天和地，人也不是悬在虚空中，而是在小溪、河流、湖海、山峰、平原、森林、峡谷之类某一定的地点感觉着和行动着。例如荷马虽然不作近代意义的自然描写，而他的图形和描述却仍是很真实的，他对斯卡曼多和西摩伊斯两河、海岸海湾等画出了一个很正确的印象，以至近代地理学家还能按照他的描写很精确地推定他所写的是哪一个地区。一些行乞歌的作者却不然，他们无论是描写性格还是描写自然，都是枯燥空洞模糊隐约的。中世纪德国行吟艺人也是如此，他们把圣经故事编成诗，也说情节发生在某某地点，例如耶路撒冷，不过所给的只不过是些地名。《英雄书》①也有类似的情形；奥特尼特骑马在树林里走，和妖龙搏斗，但是周围有些什么人，在什么确定的地点，故事里却一字不提，不能使人有什么具体的印象。就连在《尼伯龙根歌》里情形也还是差不多，我们听到诗人提起瓦姆斯，莱因河，多瑙河等地，但是一切都是不明确

① 德国古代歌颂英雄事迹的故事书。奥特尼特（Otnit）是其中的一个主角。

的，空洞的。但是正是要完全明确才能见出具体的个别现实情境，否则就会止于抽象，就和外在实在这个概念相违背。

b）这里所要求的明确和真实要牵涉到一定程度的细节描绘，通过这种细节描绘，我们对于外在自然才能得到一幅图画，一种清晰的印象。不同的艺术由于所用的表现媒介不同，在细节描写上当然就有本质上的差异。例如雕刻，由于它的形象是静穆而赅括的，外在的细节描绘就比较少，雕刻所运用的外在界，不是情节发生的地点和环境，只是服装，头发样式，兵器，坐具之类。古代雕刻家所塑造的许多人物彼此能比较明确地分辨出来，就只根据服装和头发的习惯样式以及其它类似的标志。这种习惯的标志与本题无关，因为它们不能说是属于单纯的自然，它们的功用在消除所雕人物的偶然的方面，使他们的较普遍较永久的方面呈现出来。

与雕刻相反的是抒情诗。抒情诗主要地表现内心情绪，因此在涉及外在界时，不须把它写得很明确详尽。史诗却不然，它要说出发生的事情是什么，在什么地方发生和怎样发生，所以在各种诗之中，史诗最需要宽广而明确的描绘，就连在外在地点方面也应如此。由于它的性质，绘画在细节描绘上比任何其它艺术都较详尽。但是在任何艺术中妙肖自然这一个原则都不应导入迷途，成为现实自然的散文或是现实自然的依样摹仿，使外在情境细节的描绘比起人物和事迹的精神方面的描绘还更显得重要。一般地说，我们不应该为妙肖自然而求妙肖自然，因为外在界只应表现为和内在界是密切结合在一起的。

c）这就是我们现在要谈的要点。要使某一个人物显得是现实的，象我们已经说过的，就需要两方面的条件：这带有主观性的

人物本身和他的外在环境。要使外在界显现为他自己的外在界，就需要这两方面有一种本质上的协调一致，这种协调一致可以或多或少是内在的，其中当然要夹杂一些偶然现象，但是不应因此就失去统一的基础。在史诗主角的一切心灵倾向里，例如在他们的生活方式、思想、情感和实践活动里，应该听得出一种隐秘的和谐，一种主体与外在界双方的共鸣，使它们融合成为一个整体。例如一个阿拉伯人就是和他的外在自然处于统一体的，要了解他，就要了解他的天空，他的星辰，他的酷热的沙漠，他的帐幕以及他的骆驼和马。因为只有这种气候，这种地区和环境里，阿拉伯人才自由自在，象安居在自己家里。再如《奥森诗篇》里的主角们（根据麦克浮生的近代改作或创作）固然是最主观，最沉湎于内心生活的①，但是他们的忧伤抑郁显得是和他们的荒山、风吹的荆棘、云雾、山峰和阴暗的深壑密切结合在一起。这些人物形象同他们的忧伤、痛苦、斗争和云雾朦胧的经历就以这种环境为背景，只有这全部地方色彩才能使我们完全了解他的内心生活。

这番考虑可以使我们首先下这样一个结论：历史题材具有很大的便利，能把主体和客体两方面的协调一致，很直接地而且详尽地表达出来，象我们在上文例证中所已见到的。这种和谐照理是很难由想象得来的，但是我们应该感觉到这种和谐无处不在，尽管我们在大多数情况下不能从题材的概念推演出这种和谐来。我们固然往往把由想象力自由创造出来的作品看得比在旧题材上加

① 《奥森诗篇》(Ossian)是苏格兰诗人麦克浮生（Macpherson，1736—1796）根据民间传说伪造的古诗，歌颂芬恩和他的英雄伙伴们的故事，充满荒野阴暗的地方色彩和忧伤抑郁的情绪，对浪漫运动的影响很大，是歌德称赞的一部诗。

工的作品要高一层，但是想象究竟不能得出所需要的实在生活中所已有的那种固定而明确的协调一致，在实在生活里，民族的特征就是从这种和谐里生发出来的。

主体与它的外在自然的单纯的自在的统一就是遵照以上所说的这个普遍原则。

b）由人的活动而产生的统一

主体与客体的第二种协调一致不复停留在这种自在状态，而是明显地由人的活动和技能产生的，因为人利用外界事物来满足他的需要，由于需要得到了满足，就把他自己和这种外在事物摆在和谐的关系上。与上述第一种只涉及普遍情况的那种协调一致相反，这第二种协调一致却涉及特殊情况，即涉及个别需要以及通过自然事物的个别效用而得到的对这种需要的满足。这种需要和满足的范围是无限繁复广大的，自然事物则更是无限繁复的；只有在人把他的心灵的定性纳入自然事物里，把他的意志贯彻到外在世界里的时候，自然事物才达到一种较大的单整性。因此，人把他的环境人化了，他显出那环境可以使他得到满足，对他不能保持任何独立自在的力量。只有通过这种实现了的活动，人在他的环境里才成为对自己是现实的，才觉得那环境是他可以安居的家，不仅对一般情况如此，而且对个别事物也是如此。①

可以适用于这整个领域艺术的基本思想可以简略地归纳成这

① 在这段里黑格尔说明了主体与客体（即人与自然）的统一以及人改变自然来适应他的需要的实践意义。“人把他的环境人化了”这句话与马克思所说的“人化的自然”是有渊源关系的。参看马克思的《经济学——哲学手稿》第三手稿。

样一句话：按照他的需要、意愿和旨趣的诸有限的个别的方面来说，人原来不仅是一般地与外在自然发生关系，而且这关系还是依存的关系。这种相对性[1]和不自由性是违反理想的，所以人如果要成为艺术的对象，他就必须先使自己从这种工作和需要中解放出来，把这种依存性抛开。主客两方面的这种契合可以从两种出发点来实现。第一，从自然方面来说，它和善地供给人的需要，对人的旨趣和目的不但不阻挠，并且还自动地促成它们实现，一路顺从着人。第二，人还有些需要和愿望是自然不能直接满足的。在这种情形之下，人就必须凭他自己的活动去满足他的需要；他就必须把自然事物占领住，修改它，改变它的形状，用自己学习来的技能排除一切障碍，因此把外在事物变成他的手段，来实现他的目的。如果主客双方携手协作，自然的和善和人的心灵的技巧密切结合在一起，始终显现出完全的和谐，不再有互相斗争的严酷情况和依存情况，这就算达到了主客两方面的最纯粹的关系。

在理想的艺术环境之下，人必须先摆脱生活的穷困。财富和优裕的境遇既然可以使人不仅暂时而且完全摆脱需要和工作，就不仅不违反美感，而且可以促成理想的实现。但是在另一方面，如果在必须顾到具体现实的艺术表现方式里，把人对上述需要的关系也一笔抹煞，那就是不真实的抽象品。这些需要固然属于有限界，艺术却也不能把有限界看作只是坏的东西，就把它抛开，而是要把它和真实的东西调和融合在一起；因为即令是最好的行动和思想，如果孤立地单从它们的定性和抽象内容去看它们，也还是有局限性的，因而也还是属于有限界的。比如说，我需要营养、饮

① 即"依存性"。

食、穿衣、住房子，需要床椅以及许多其它用具，这当然是外在生活中的一种需要，但是内在生活却通过这些外在方面的生活而完全显现出来，所以人们让他们的神也穿起衣服，拿着武器，想象神们也有无数的需要和满足。这种满足在艺术中必须显得已经得到了保证，象上文已经说过的。例如对于中世纪游行的骑士来说，在冒险途程中偶然碰到某种外在生活的困难，就靠偶然的机缘去解决，正如野蛮人单靠直接的自然去解决他们的困难一样。这两种情形对于艺术都是不适合的，因为真正的理想不仅在于人一般地摆脱了对这种外在方面的严格的依存性，而且还在于他绰有余裕，使他能够就象玩一种既自由而又愉快的游戏那样，去操纵自然所供给他的种种手段。

在这些普遍原则的范围之内可以更明确地分辨出以下两点：

a）第一点是利用自然事物来达到纯粹认识性的满足。属于这一类的如人用在自己身上的一切装饰以及拿来摆在自己周围的一切华丽的铺设。通过这种装饰，人要显示出这些自然珍宝，这些光彩夺目的自然事物，例如黄金、宝石、珍珠、象牙和珍贵的服装之类最稀奇灿烂的东西，并不是因为它们本身而引起兴趣，不是作为自然物而显得有价值，而是要借它们显出他自己来，显出它们配得上他的环境，配得上他所爱所敬的，例如他的君主、庙宇和神。为着要达到这个目的，他主要地选择那些在外表看来本身就已经是美的东西，例如纯粹鲜明的颜色，象镜面一样发光的金属物，檀香木，大理石之类。诗人们，特别是东方诗人们，常不惜铺张这种富丽，在《尼伯龙根歌》里这种富丽也起了它的作用。一般地说，艺术不仅只是描写这方面的精美，而且只要有可能，只要地方恰当，

还描写制作过程，在这方面也显出同样的富丽。雅典的雅典娜神像以及奥林波斯的宙斯神像上用的黄金和象牙是毫不节省的。各民族的神庙、教堂、神像和王宫都显得很辉煌富丽。从古以来各族人民都欢喜在他们的神身上显出他们的财富，也欢喜在他们的领袖的豪华奢侈的生活上见出这些财富是他们自己创造的。所谓道德家的想法当然可能搅扰这种欣赏，例如想到雅典娜的一件袍子就可以使许多穷苦的雅典人得到饱餐，也可以使许多奴隶赎身，想到在古代和近代，往往是处在国家极穷困的时候，人们把大量财富花在庙宇寺院和教堂之类用途上，此外，不仅个别的艺术作品，而且整个艺术都可以引起同样的令人不安的考虑，例如一座艺术学院，古今艺术作品的收购，以及艺术馆，戏院和博物馆的设立，要使一个国家花多么巨大的一宗款项！但是不管这些考虑会引起多少道德上的不安情绪，它们都只有一个原因，就是它们又令人想到穷困，而穷困的消除正是艺术所要求的。所以一个民族如果能把他们的财宝花在既在现实本身之内而又能超越现实的一切必需的一种领域①里，他们就应该享受到最高的荣誉。

b）但是人不仅要装饰他自己和他所生活在里面的环境，而且还要在实践中利用外在事物来适应他的实践方面的需要和目的。只有这个实践领域才涉及人的工作，烦恼以及他对生活散文②的依存，因此首先就产生这样一个问题：按照艺术的要求去表现这个领域，能做到什么程度？

b 1）艺术企图抛开这全部实践领域的最原始的方式就是所

① 这领域指艺术。

② “生活散文”即日常平凡生活。

谓黄金时代或牧歌情况的观念。在这种时代，从自然方面来说，它满足人所感到的一切需要，无须人去费什么劳力；从人方面来说，在天真纯朴状态中他享受凡是草地、森林、牲畜、小园、茅棚所供给他的食住以及其它可享受的东西，他还完全没有违反人性尊严的求名求利之类欲望。乍看起来这种情况当然带有几分理想的色彩，某些范围较窄狭的艺术似可满足于表现这种情况。但是如果我们往深一层去看，这种生活很快就会使人厌倦。例如格斯纳的作品现在很少人去读，即令读，也索然无味[1]。因为这种狭隘的生活方式须先假定心灵还没有发展。对于一个完全的人来说，他必须有较高尚的希求，不能满足于与自然相处相安，满足于自然的直接产品。人不应降低到过这种牧歌式的生活，他应该工作。他如果有所希求，就应该努力凭自己的活动去得到它。就这个意义来说，就连身体方面的需要也要引起一系列的广泛的不同的活动，而且使人感觉到他自己的内在的能力，许多更深刻的旨趣和深广的力量就是从这种内在的能力发展出来的。但是在这里基本原则仍旧是外在世界与内在世界的协调一致，如果在艺术里把身体方面的极端痛苦尽量描写出来，那是最坏不过的事。例如但丁只用寥寥数笔来写乌哥里诺怎样饿死[2]。葛斯敦堡[3]用这题材写一部悲剧，却尽量渲染饿死各阶段的可怕情况，先写他的三个儿子怎样饿死，最后写乌哥里诺自己怎样饿死，这样处理题材就完全违反艺术

---

① 参看243页注①。

② 见《神曲》地狱部分第三十三章，乌哥里诺用诡计夺得庇沙城的政权，后被推翻，和两子两孙都在地狱里饿死。

③ 葛斯敦堡（Gerstenberg，1737—1823），德国诗人，他的悲剧《乌哥里诺》是根据《神曲》中上述一段情节写成的。

表现的原则。

b 2）与此相反，和牧歌情况相对立的文化普及的情况也有许多障碍。在这种情况之下，需要与工作以及兴趣与满足之间的宽广的关系已完全发展了，每个人都失去了他的独立自足性而对其他人物发生无数的依存关系。他自己所需要的东西或是完全不是他自己工作的产品，或是只有极小一部分是他自己工作的产品；还不仅此，他的每种活动并不是活的，不是各人有各人的方式，而是日渐采取按照一般常规的机械方式。在这种工业文化里，人与人互相利用，互相排挤，这就一方面产生最酷毒状态的贫穷，一方面就产生一批富人，不受穷困的威胁，无须为自己的需要而工作，可以致力于比较高尚的旨趣。在这种富裕境况中，当然就不再有无穷尽的对其他人物的依存性时常反映出来，人也就日渐免于谋生中的一切偶然事故，用不着沾染谋利的肮脏。但是他也就因此在他的最近的环境里也不能觉得自由自在，因为身旁事物并不是他自己工作的产品。凡是他拿来摆在自己周围的东西都不是自己创造的，而是从原已存在的事物的大仓库里取来的。这些事物是由旁人生产的，而且大半是用机械的形式的方式生产的。它们经过一长串的旁人的努力和需要才到达他的手里①。

b 3）因此，最适合理想艺术的是第三种情况，这就是介乎牧歌式的黄金时代与完全发达的面面互相关联的近代市民社会之间的一种情况。这就是我们前已谈到的英雄时代的那种特别符合理

① 黑格尔在这里描写近代资产阶级文化中需要与工作的脱节以及工作与整个人格的脱节，这段话是非常重要的。马克思发挥了类似的思想，建立了他的劳动的外化或异化的学说，参看他的《经济学——哲学手稿》第一手稿。

想的世界情况。英雄时代已不复象牧歌情况中那样只有很贫乏的心灵方面的旨趣，而是受到更深刻的情欲和旨趣的鼓舞；另一方面个人的最近的环境，他的直接需要的满足，却仍是他自己工作的成绩。这时代的营养资料如蜂蜜、牛奶和酒之类仍然是简单的，因而也是更符合理想的，不象咖啡、白兰地之类马上就使我们联想到制造它们所必须经过的无数手续。英雄们都亲手宰牲畜，亲手去烧烤，亲自训练自己所骑的马，他们所用的器具也或多或少是亲手制造出来的；犁，防御武器，盔甲，盾，刀，矛都是他们自己的作品，或是他们都熟悉这些器具的制造方法。在这种情况之下，人见到他所利用的摆在自己周围的一切东西，就感觉到它们都是由他自己创造的，因而感觉到所要应付的这些外在事物就是他自己的事物，而不是在他主宰范围之外的异化了的事物。在材料上加工和制作的活动当然显得不是一种劳苦，而是一种轻松愉快的工作，没有什么障碍也没有什么挫折横在这种工作的路上。

举例来说，我们在荷马史诗里就遇见这种情况。例如阿伽门农的王杖就是他的祖先亲手雕成的传家宝杖；俄底修斯亲自造成他结婚用的大床；阿喀琉斯的著名的武器虽然不是他自己的作品，但也还是经过许多错综复杂的活动，因为那是火神赫斐斯托斯受特提斯的委托造成的。总之，到处都可见出新发明所产生的最初欢乐，占领事物的新鲜感觉和欣赏事物的胜利感觉，一切都是家常的，在一切上面人都可以看出他的筋力，他的双手的伶巧，他的心灵的智慧或英勇的结果。只有这样，满足人生需要的种种手段才不降为仅是一种外在的事物；我们还看到它们的活的创造过程以及人摆在它们上面的活的价值意识，它们对于人还不是死的东西

或是经过习惯变成死的东西，而是人自己的最亲切的创造品。这样的生活还完全是牧歌式的，但是所谓牧歌式并非取它的狭义，并非说，大地河海树木牲畜之类供给人的营养，而人只局限于这种环境，满足于这种供给；而是说，在这种原始生活里人已开始有比较高深的旨趣，对于这些旨趣来说，整个外在界只作为一种附庸，作为较高旨趣的土壤和手段而存在——但是这种土壤和环境却贯串着一种和谐与独立自足性，只有在人类所创造和利用的一切事物都同时是准备为制造它们的那人自己所欣赏时①，这种和谐与独立自足性才能出现。

如果把这种表现方式应用于取自近代完全发达的社会中的材料，那就总不免有很大的困难和危险。尽管如此，歌德在他的《赫尔曼和多罗蒂亚》里还是替这种表现方式供给了一个完善的杰出的形象。我在这里只用比较的方法指出一个很小的特点。浮斯②在他的著名的《路易斯》里以牧歌的方式描写了一种安静的狭隘的但是独立自足的社会中的生活和事迹。乡村牧师，烟斗，便衣，板凳以至于咖啡壶都起了很大的作用。咖啡和糖这些产品在这种社会里就不很相称，令人想到一种完全不同的关系，想到另一种世界以及它的各种各样的工商交易，特别是近代工业。因此，浮斯所写的乡村社会不是完全独立自足的。在《赫尔曼和多罗蒂亚》那幅美丽的图画里③却不然，我们无须要求这种独立自足，因为象在上文已经提到的，在这篇虽然始终维持一种牧歌色调的故事里，歌德还把当

① 即制造者能在自己的制造品中得到美感。

② 浮斯（Voss，1751—1826），德国学者，他的主要的工作是希腊罗马古典诗歌的翻译。《路易斯》是他写的一篇牧歌体诗。

③ 参看244页注①。

时大事如法国革命的斗争以及祖国的防卫等穿插进去，使它们起极高尚而重要的作用。一个乡村小镇中家庭生活的窄狭的圈子因此并不那样独立自足，以至完全忽视当时在最重大的社会关系上发生深刻骚动的世界，象浮斯的«路易斯»里那位乡村牧师那样。由于联系上巨大的世界骚动——所写的人物和事件是落在这个范围以内的——我们就见出书中情节是嵌在一种内容丰富的生活的较广大的框子之内的。书中的制药师生活在这广大世界外缘的窄狭的圈子里，所以被描写成为一个庸俗的市侩，性情好，却老是郁郁不乐。但是从所写人物的最切近的环境来看，上文所要求的那种调子还是到处响着。我们姑举一例来说明，书中的主人和他的客人，即牧师和制药师，从来没有喝过咖啡：

> 母亲仔细地捧出清亮的美酒，
> 盛在光亮锡托盘里的光滑的瓶里，
> 还有几个绿杯，真正是喝莱茵酒用的杯。

他们在荫凉地方喝一八八三年家里自酿的酒，用的也是自家制造的适宜于喝莱茵酒的酒杯，接着诗人就在我们的想象里唤起“莱茵河流和它的美好的河岸”，不久我们又被引到主人屋后的葡萄园，所以一切都不跳出一种舒适的自给自足的情况所特有的范围。

c）精神关系的总和

外在环境除以上两种之外还有**第三种**，是每个人只要生活就必须和它发生具体联系的。这就是宗教、法律、道德等方面的一般的**精神**关系，例如国家的组织形式、宪法、法律、家庭、公共生活和私生活以及社会关系之类。因为理想的人物不仅要在物质需要的

满足上；还要在精神旨趣的满足上得到表现。按照它的概念来说，这些精神关系所含的有实体性的神性的本身必然的因素固然只是同一个因素[①]，但是就客观方面看，这因素却采取变化多方的形状，这些形状还夹杂着一些偶然现象，即只适合某些个别事物、某些习俗、某些时代和某些民族的现象。这种精神生活中的一切旨趣也成为一种外在现实，作为道德习俗惯例出现在个别人物面前，而个别人物作为独立自足的主体，也和对他更切近的精神关系的总和发生关系，正如他和外在自然发生关系一样。总之，关于精神关系这一范围，我们也要求前已阐明的那种协调一致[②]，所以我们在这里暂且不再详论这个要求，等到我们从另一方面研究这个问题时，再讨论这个要求的基本要点。

3. 理想的艺术作品的外在方面对听众的关系

艺术是表现理想的，它必须就这理想对上述那些对外在现实的关系来采纳这理想，而且把人物的内在主体性和外在世界融合成为一体。但是艺术作品尽管自成一种协调的完整的世界，它作为现实的个别对象，却不是为它自己而是为我们而存在，为观照和欣赏它的听众而存在。例如演员们表演一部剧本，他们并不仅彼此交谈，而且也在和我们交谈。要了解他们，就要根据这两方面来看。每件艺术作品也都是和观众中每一个人所进行的对话。真

---

① 有实体性的因素即上文所谓普遍力量。例如同是"母爱"，在不同时代，不同民族，不同社会里表现可以不同。

② 即主体与客体的协调一致。

正的理想是神和人的普遍的旨趣和情欲，这些固然是每个人都可以了解的，但是理想既然要把体现它的人物摆在某一定的道德习俗和其它特殊现象的外在世界里来显示给我们看，这就要引起一种新的要求：就是这外在世界不仅要与所描写的人物协调一致，而且也要和我们协调一致。正如艺术作品中的人物和他们的外在世界须协调，我们也要求这些人物和他们的环境也和我们协调。不管一件艺术作品是从哪个时代取材，它总带有一些特点，使它不同于另一民族和另一世纪的。诗人，画家，雕刻家和音乐家特别爱从过去时代取材。在文化、道德、习俗、政治制度、宗教信仰各方面，过去时代都和他们自己的时代不同。我们前已提到过，这样向过去倒退，有一种很大的方便，这就是由记忆而跳开现时的直接性，就可以达到艺术所必有的对材料的概括化。但是艺术家却属于他自己的时代，在那时代的习俗、见识和观念里过活。例如拿荷马史诗来说，不管真正有无荷马其人，作为《伊利亚特》和《奥德赛》的作者，这两部史诗的写作时代和诗中所写的特洛伊战争的时代至少要隔四百年，希腊大悲剧家和他们所写的那些英雄的时代相隔的时间还要加倍。《尼伯龙根歌》也有类似的情形，把诗中各传说汇集起来成为一部完整的作品的诗人和诗中事迹发生的年代相隔也很远。

尽管艺术家对于神和人的普遍情致是很熟悉的，但是他所写的那些人物和动作的时代在许多具有条件性的外在形状上都已基本改变过了，对艺术家是生疏的了。此外，诗人是为某一种听众而创造，首先是为他自己的民族和时代而创造，这些听众有权要求能了解他的艺术作品而且感觉到它异常亲切。真正不朽的艺术作品

当然是一切时代和一切民族所能共赏的，但是要其它民族和时代能彻底了解这种作品，也还要借助于渊博的地理、历史乃至于哲学的注疏、知识和判断。

由于不同时代的隔阂，就发生这样一个问题：一件艺术作品应该怎样表现所写地方的外在方面，例如风俗人情、宗教、政治、社会、道德各方面的情况呢？换句话说，艺术家应该忘去他自己的时代，眼里只看到过去时代及其实在情况，使他的作品成为过去时代的一幅忠实的图画呢？还是他不仅有权利而且有义务要只注意到他自己的民族和时代，按照符合他自己的时代特点的观点去创作他的作品呢？我们可以把这两种对立的要求这样提出：应该怎样处理题材，是客观地按照它的内容和时代来处理呢，还是按照主观的方法来处理，使它完全适应现时代的文化和习俗呢？如果让这两种办法坚决对立，每种办法都会走到错误的极端。我们想简略地讨论一下这两种极端，以便找到正确的表现方式。

因此我们要就以下三个观点来讨论这个问题：

第一，主观地让艺术家自己时代的文化发挥效力；

第二，对过去时代谨守纯然客观的忠实；

第三，在表现和移植[①]另一时代和另一民族的题材之中见出真正的客观性。

a）让艺术家自己时代的文化发挥效力

如果把纯然主观的表现方式推到它的极端的片面性，那就会

① 原文为 Aneignung，意谓把另一时代和另一民族的题材配合到现时代本民族的现实情况上去，故译作“移植”。

走到把过去时代的客观形态完全抛开，换上现时代的特色。

a）从一方面看，这种主观的表现方式之所以产生，是由于对过去时代的无知，也由于艺术家的天真，感觉不到或认识不到所写对象与这种表现方式之间的矛盾，总之，文化修养的缺乏就是这种表现方式的根源。作为这种天真的最突出的例子我们可以举汉斯·萨克斯[①]。他用新鲜明晰的形象和愉快的心情把我们的上帝、亚当、夏娃以及希伯来族祖先们都真正地"纽伦堡化"了。上帝被描写成一个小学教师，学生中有该隐、亚伯以及亚当的其他子女，他的风度和声调就宛如萨克斯同时代的一位教员。他拿十诫和祈祷文来考问学生们，亚伯是个虔诚的好孩子，功课念得很熟，该隐却是个顽皮的坏孩子，回答老师的问题也很不虔敬，轮到他要背诵十诫时，他把十诫背诵成相反的意思，例如说"应该偷盗"，"不可孝敬父母"。在德国南部，人们也用这种移植的方式去表现耶稣临刑的情节——这种表现方式虽然有一度被禁止，后来又复兴起来了。彼拉多[②]被写成一个粗暴骄横的官僚，兵士们[③]也现出近代的粗俗气，拿出一袋烟送被拘押的耶稣，要他抽，他不肯抽，兵士们就用暴力把烟塞到他鼻子里。老百姓们看到这种情景全都开心，尽管他们都是十分虔诚的人——还可以说，他们愈虔诚，这种直接现在目前的现时外在情景就愈能引起更生动的内在的宗教观念。这种转化古代人物以适应近代观点和形象的方式固然也有道理，汉斯·萨克斯那样随便拿上帝和古代宗教观念开玩笑，并且把宗教的虔

① 汉斯·萨克斯（Hans Sachs，1494—1576），德国南部纽伦堡镇的一个鞋匠，写了很多的诗和剧本，常取材于《圣经》。

② 审讯耶稣的巴力斯坦总督。

③ 耶稣临刑前，兵士们戏弄他。

诚完全体现在粗俗平民的平凡关系里。这种勇气还可以说是伟大的，但是这种表现方式对情感毕竟是一种勉强，表现出艺术家缺乏精神文化修养，因为这种表现方式不仅不按照对象本有的客观性去描写它，而且还把它写成简直是相反的形象，只令人觉得妄诞可笑。

b）从另一方面看，这种主观表现方式之所以产生，是由于艺术家对自己的时代的文化的骄傲，他认为只有他那时代的观点、道德和社会习俗才有价值，才值得采用，因此对任何内容都不能欣赏，除非那内容是用他那时代的文化形式表现出来的。所谓法国古典派的“纯正的鉴赏力”就属于这一种。凡是他们所爱好的都必须先经过“法国化”，凡是其他民族特别是中世纪的形象都被称为低级趣味的，野蛮的，而被鄙视和抛开。因此伏尔泰说法国人改善了古人的作品，这话是不对的，他们不过把古人的作品加以法国化罢了。在这种转化中，他们用一切离奇独特的方式把古人的作品丑化到令人作呕的程度，因为他们的趣味要求一种完全宫廷式的社会文化，在意义和表现方式上都要做到符合规则和沿袭陈规的概括化。他们还把这种纤巧的文化所特有的抽象化带到诗的词藻方面。诗人们都不能用“猪”、“汤匙”、吃饭用的“叉”以及无数类似的字眼。因此他们就用一些普泛的定义和转弯抹角的形容语，例如汤匙不叫汤匙，叫做“送液体饮食品入口的工具”，叉不叫叉，叫做“送固体饮食品入口的工具”，其它由此类推。但是正因为如此，他们的趣味是非常狭隘的；因为艺术所应该做的事不是把它的内容刨平磨光，成为这种平滑的概括化的东西，而是把它的内容加以具体化，成为有生命有个性的东西。因此，法国人最不会了解莎士比亚，

当他们修改莎士比亚的作品时，他们所删削去的往往正是我们德国人所最爱好的部分。伏尔泰嘲笑希腊诗人品达说得出“水比一切东西都好”，这也足以见出法国人的趣味。所以在法国的艺术作品里，中国人也好，美洲人也好，希腊罗马的英雄也好，所说所行都活象法国宫廷里的人物。《伊斐琪尼在奥理斯》[1]里的阿喀琉斯是一个彻头彻尾的法国亲王，如果没有标出他的姓名，就没有人会认出他是阿喀琉斯。在戏台上的表演里，他固然穿着希腊服装，戴了盔甲，但是同时也用粉刷了头发，衣上加衬，使臀部显得很宽，鞋上安着鞋跟，用花编作系带[2]。拉辛的另一部悲剧《艾斯武》在路易十四时代之所以特别受欢迎，就因为阿哈斯凡鲁斯[3]初上台的气派完全象路易十四出朝时一样。阿哈斯凡鲁斯当然带有几分东方色彩，但是仍然用粉刷了头发，穿着国王穿的貂袍，身后跟着一大群头发刷了粉的侍从，这些人的服装也是法国式，戴着假发，皮帽夹在胳膊下，背心和护腿都是用金线缎做的，丝袜子，鞋上安着红钮扣。只有宫廷和特权阶级才能见到的排场在这里也被其他阶级见到了——国王出朝的排场搬到诗里面来了。在法国，历史也往往是按照这个原则写出的，其目的并不在历史本身和历史所写的人物事件，而在适应当时的某些旨趣，向政府进一个忠告，或是唤起对政府的仇恨。许多剧本也是这样写成的，或是在全部内容上或是在某些片段上明显地隐射到当时的情况；如果在旧剧本里碰到可以联系到时事的地方，演员们就故意把它加以大肆渲染，听众们也热

① 指拉辛的悲剧。

② 这些都是十七世纪法国宫廷的时髦装束。

③ 阿哈斯凡鲁斯（Ahasverus）是波斯皇帝，《艾斯忒》悲剧中一个主要人物；艾斯忒是希伯来族女子，被选入宫，后升为皇后，替她本族亲属报了仇。

烈欢迎它。

c）第三种主观的表现方式就是把过去时代和现时代的真正的艺术内容（意蕴）都抽去，结果就只表现出观众自己的偶然的主观现象，就象他们在日常生活中所作所为那样。所以这种主观的表现方式不过是平凡生活中的日常意识的表现方式。每个人对这种表现方式当然都感到很熟习，但是谁要对用这种表现方式的作品提出艺术的要求，他就不会得到满足，因为正是这种偶然的主观现象是艺术所应摆脱的。例如考茨布①在他的时代就全凭这种表现方式去产生很大的效果，他把“我们的忧愁痛苦，银调羹的偷窃，刑犯的脚镣手铐”，以及“牧师们，仆役们，扛旗的人，书记们，骑兵少校们”都搬到观众的眼前，使每个观众看到他自己的或亲友的家常生活，看到在他的个别情况和特殊目标中哪里有什么不称意处。这种主观的表现方式不能使人感觉到或认识到形成艺术作品真正内容的东西，尽管它可以使对象所引起的兴趣转移到心情的平凡要求和所谓道德的滥调和感想。按照以上三种观点去表现外在情况都是片面的主观的，不能产生实在的客观形象。

b）维持历史的忠实

第二类表现方式正与以上三种相反。它要尽可能地把过去时代的人物和事迹按照他们的实在的地方色彩以及当时道德习俗等外在情况的个别特征去复现出来。我们德国人在这方面特别擅长。我们与法国人不同，我们对于一切异代异方的特征都是最细

① 考茨布（Kotzebue，1761—1819），德国剧作家，他的二百多部剧本大半很生动，但很肤浅。

心的记录者，所以在艺术里我们也要求对时代、场所、习俗、服装、武器等等都要忠实。我们有足够的耐心，能够不辞劳苦地深入钻研异国异代的思想与知觉的方式，以便熟悉它们的特点。这种要求从多方面甚至从全面去了解各民族精神的习惯使我们在艺术方面不仅能容忍异时异方的离奇古怪的东西，而且不辞劳苦地要求在不重要的外在事物上也要做到极端精确。法国人当然也很灵巧活泼，但是尽管他们是文化修养最高的而且讲究实用的民族，他们却很少耐心去进行安静的深入的钻研，他们总是把批判放在第一位，我们却接受一切忠实的描绘，特别对于异国异代的艺术作品是如此。外国的植物，不管哪一类自然界的形状，各种各样的器具，猫狗乃至于一般令人讨厌的东西，对于我们德国人都是很有趣的。我们也能以友善的态度对待最离奇古怪的看法，例如牺牲祭典、宗教圣徒的传说和相关的许多妄诞不经的事，以及无数其它反常的观念。所以在表现发出动作的人物时，我们认为最重要的事就是让他们在语言服装等方面都要符合他们的时代和民族性格的实际状况。

在近代，特别是从弗列德里希·封·许莱格尔的影响流传以来，在德国占上风的看法是：一件艺术作品的客观性就要以上述那样的忠实为基础。因此这种忠实就应该成为艺术的主要原则，而我们对于艺术的主观兴趣也就应该特别集中于这种忠实以及它的生动性所引起的喜悦。提出这种要求就无异于说，我们既不应带一种更高的旨趣去问所表现的形象是否见出本质的东西，也不应带一种更切近的旨趣去问它对今日的文化和利益有什么意义。由于这种信念，在赫尔德[1]的影响之下，许多德国人开始注意到民间

[1] 赫尔德（Herder，1744—1803），德国诗人和民歌搜集者，启蒙运动先驱。

诗歌，并且写作出大量诗歌，摹仿文化简单的民族和部落的风格——例如北美的伊罗夸族，近代希腊族，拉伯兰族，土尔其族，鞑靼族，蒙古族等等——人们还认为如果有本领能按照外国习俗和民族观念去思想和创作诗歌，那就算是伟大的天才。但是尽管诗人自己完全照这种外国习俗和民族观念去写作，去感觉，他的作品对于应该欣赏它的听众来说，却总是外在的，生疏的。

总之，如果片面地坚持这种看法，它就不免止于纯然形式的历史的精确和忠实，因为它既不管内容及其实体性的意义，又不管现代文化和思想情感的意蕴。忽视前者和忽视后者都是不对的，这两方面都要求同样程度的满足，我们应该用完全不同于上文所说的方式，去把这两方面的要求和历史的忠实那第三个要求弄得协调一致。这就要引我们转到研究另一个问题：什么才是艺术作品所要求的那种真正的客观性和主观性呢？

c）艺术作品的真正的客观性

关于这一点，我们首先可以这样概括地说：在上文所研究的那两方面之中不应片面地强调某一方面，以致另一方面受到损害；对于地方色彩、道德习俗、机关制度等外在事物的纯然历史性的精确，在艺术作品中只能算是次要的部分，它应该服从一种既真实而对现代文化来说又是意义还未过去的内容（意蕴）。

为着说明这个道理，我们最好拿正确的表现方式和下列几种比较有缺陷的表现方式作一番对照。

a）第一，表现某一时代的特征可以很忠实，正确，生动，而且是听众可以完全了解的，但是仍不免有散文的平凡气息，本身还不

是诗。歌德的《葛兹·封·伯利兴根》①就是一个突出的例证。我们打开这部诗剧的第一页,就看到佛兰克邦希瓦兹堡的一家酒店,麦兹勒和西浮斯坐在餐桌旁,两位骑士在火炉旁取暖,还有店主人。

西浮斯:汉塞尔,再来一杯烧酒,斟得满满的。

店主人:喝起酒来,您真是个无底洞。

麦兹勒:(向西浮斯旁白)把伯利兴根的故事再讲一遍给我听;澇堡人都发火啦,他们准会气得发昏……

第三幕里也有类似的情景:

乔 治:(拿着一块檐槽进来)这里有的是白铁。要是有哪个小子敢向陛下说:"老爷,我们搞糟了。"用这块白铁的一半就可以结果他的性命。

勒尔斯:(砍白铁)这块白铁好极了。

乔 治:这阵雨也许要走另外的一条路!我不怕,一个勇敢的骑士经得起一阵好雨。

勒尔斯:(铸枪弹)把匙子拿住。(走到窗边)瞧,那里有个宪兵带着枪在探头探脑,他们以为我们的子弹都用光了。让他吃一颗飞烫的,刚出炉的。(装弹。)

乔 治:(放下匙子)让我瞧一下。

勒尔斯:(放枪)那王八羔子倒下来啦……

这一切都把当场的人和骑士描写得极生动,容易了解,但是这些场面毕竟是很琐细的,本身干燥无味的,因为无论在内容还是在形式方面,它们都是极平常的表现方式和极平常的客观性相,这当然是人人熟悉的。这种情形在歌德的许多早年作品里都可以看到,这些作品特别要反对过去所崇奉的规则,要用切近的题材,极容易了解的思想情感来产生它们的主要的效果。但是题材是过分

① 参看249页正文和注④。

切近了，它们的内在意蕴有时是太琐屑了，所以这些作品就不免有些平凡浅薄。这种平凡浅薄在戏剧作品中很容易看出，特别是在表演时，因为观众一进剧场，看到许多的表演准备，灯光和打扮得很漂亮的人们，就指望看到一些不平常的东西，不只是两个农夫，两个骑士和一杯烧酒。所以《葛兹·封·伯利兴根》这部剧本特别适宜于阅读，搬上舞台，它就不能长久受欢迎。

b）从另一方面看，通过现时代的一般文化修养，我们可以对过去时代得到多方面的知识，因此可以使我们熟悉和移植某一古代神话系统的历史内容以及对我们是生疏的异代政治情况和道德习俗。例如对于古代希腊罗马的艺术、神话、文学以及信仰和习俗的熟悉已经成为现代文化修养的出发点；每个小孩从中小学起就知道古希腊的一些神、英雄和历史人物；希腊世界的形象和旨趣在观念或想象中既已变成我们自己的，我们就可以根据观念或想象去欣赏它们。我们看不出有什么理由说我们对于印度、埃及和斯堪的那维亚等民族的神话系统就不能同样地熟悉。此外，在这些民族的宗教观念里有一个共同的因素，就是神。但是这些观念的具体内容，个别的希腊神或印度神，对我们现代人已经没有任何真实性，我们已不再相信这些神，我们只是在幻想上欢喜他们。因此，这些神对于我们近代人的较深刻的意识总是生疏的。如果在近代歌剧里听到"啊，神呀！""啊，天皇呀！"甚至于"啊，伊西斯和俄西里斯①呀！"这就是再空洞无聊不过的。更无聊的是又加上一些荒谬的预言——几乎没有一部歌剧里没有预言，而在现在，悲剧里则有"还魂"、"通天眼"之类代替了预言。

① 埃及的两个神。详见第二卷第一章。

这番道理也完全适用于道德、法律等许多其它方面的历史材料。这些历史的东西虽然存在，却是在过去存在的，如果它们和现代生活已经没有什么关联，它们就不是属于我们的，尽管我们对它们很熟悉；我们对于过去事物之所以发生兴趣，并不只是因为它们有一度存在过。历史的事物只有在属于我们自己的民族时，或是只有在我们可以把现在看作过去事件的结果，而所表现的人物或事迹在这些过去事件的联锁中，形成主要的一环时，只有在这种情况之下，历史的事物才是属于我们的。单是同属一个地区和一个民族这种简单的关系还不够使它们属于我们的，我们自己的民族的过去事物必须和我们现代的情况、生活和存在密切相关，它们才算是属于我们的。

例如《尼伯龙根歌》在地理上是和我们德国人接近的，但是其中所写的布尔根德人和国王艾茨尔却和我们现代文化的一切关系和爱国情绪都割断因缘了，乃至我们读起《尼伯龙根歌》还不如读荷马史诗那么亲切，尽管我们对荷马史诗没有什么学问。克洛普斯托克[①]受到爱国情绪的鼓舞，用斯堪的那维亚的神来代替希腊神话中的神，但是俄旦、瓦尔哈拉、弗拉亚[②]只是一些空洞的名称，还不如罗马的朱庇特雷神和希腊的奥林波斯山诸神那样接近我们的观念，那样能打动我们的情感。

在这方面我们所要说明的是：艺术作品之所以创作出来，不是为着一些渊博的学者，而是为一般听众，他们须不用走寻求广博知

① 克洛普斯托克（Klopstock，1724—1803），德国诗人，著有《救世主歌》。

② 俄旦，瓦尔哈拉，弗拉亚（Wodan，Walhalla，Freia），都是北欧神话中的神名。

识的弯路，就可以直接了解它，欣赏它。因为艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众。艺术作品如此，它所描绘的历史实况的外在方面也是如此。它也必须是属于我们的，属于我们的时代和我们的人民的，也用不着凭广博的知识就可以懂得清清楚楚，就可以使我们感到它亲近，而不是一个稀奇古怪不可了解的世界。

c）上文这番话就使我们接近认识真正客观的表现方式以及如何移植过去时代的题材了。

c1）我们首先可以谈一谈真正的民族诗歌。一切民族的诗歌向来都有这一特点：它的外在的历史的方面本身就已属于该民族，对该民族不是外来的或生疏的东西。印度的史诗、荷马的诗歌以及希腊的诗剧都是如此。索福克勒斯并不让他所写的一些人物如斐罗克特、安蒂贡、阿雅斯、俄瑞斯特、俄狄普、合唱队和他们的领队等说起话来就象对他们当时人说的一样。西班牙人在他们的《熙德诗》里也是如此；塔梭[1]在他的《耶路撒冷的解放》里所歌颂的是天主教的一般事迹，葡萄牙诗人卡曼希[2]所描绘的是发见通过好望角到东印度的道路以及无数的重要功绩和海上英雄，而这些功绩正是葡萄牙民族的功绩；莎士比亚在他的剧本里写的是英国的悲剧性的史事，连伏尔泰也写了《亨利歌》[3]。我们德国人却放弃了这个传统，想把对于我们没有民族意义的辽远的故事

---

① 塔梭（Tasso，1544—1595），意大利诗人，他的主要作品《耶路撒冷的解放》被意大利人尊奉为民族诗。

② 卡曼希（Camoëns，1524—1580），他的歌颂海上探险的史诗是《卢西亚歌》（Lusiads）。

③ 伏尔泰的《亨利歌》是歌颂法王亨利四世的，不甚成功。

写成民族的史诗。波德麦尔的《挪亚歌》① 和克洛普斯托克的《救世主歌》都已不时髦了。一度时行的意见以为一个民族要有荣誉，就应有它的荷马，此外还应有它的品达、索福克勒斯和阿那克里安②，现在这种意见也不时行了。由于我们熟悉《旧约》和《新约》，上述两个圣经故事③固然接近我们的观念，但是其中关于外在习俗的历史材料对于我们却是生疏的，要靠学问去掌握的，其中可以算是我们熟识的东西只是一系列的枯燥的事迹和人物，而这些人物经过作者用一套新奇的语言描绘出来，就使人有一种矫揉造作的感觉。

c2）但是艺术也不能完全局限于家常熟悉的题材，事实上各民族互相往来日益加多，他们也就日益广泛地从一切民族和时代吸取艺术的题材。尽管如此，我们却不能说诗人如果能对另一时代的生活体验入微，就算得是一个伟大的天才；历史的外在方面在艺术表现里必须处于不重要的附庸地位，而主要的东西却是人类的一些普遍的旨趣。例如中世纪固然从古代借取题材，却把它自己的时代的形象嵌进去，在极端的例子里真正属于古代的不过是亚历山大、伊尼阿斯、奥克特维斯皇帝之类名称。

艺术中最重要的始终是它的可直接了解性。事实上一切民族都要求艺术中使他们喜悦的东西能够表现出他们自己，因为他们愿在艺术里感觉到一切都是亲近的，生动的，属于目前生活的。卡

① 波德麦尔（Bodmer，1698—1783），瑞士诗人，《挪亚歌》记《旧约》洪水的故事。

② 阿那克里安（Anakreon），古希腊抒情诗人。

③ 即《挪亚歌》和《救世主歌》中的故事。

尔德隆①就是以这种独立的民族精神写成他的《任诺比亚和赛米拉米斯》。莎士比亚能在各种各样的题材上都印上英国民族性格，尽管他同时也能保持外国历史人物的基本特征，例如他写罗马人就是如此，在这一点上他比西班牙戏剧家们要强得多。就连希腊悲剧家们也是时常把他们自己所属的时代和民族悬在眼前。例如《俄狄普在柯洛诺斯》不仅在地点与雅典有邻近的关系，而且因为在他死后，柯洛诺斯要成为雅典的圣地。埃斯库罗斯的《复仇的女神们》也有类似的情形，由于最后判决是雅典最高法庭作出的，这部剧本的情节对雅典人就有较亲切的意义。但是自从文艺复兴以来，希腊神话虽时常被利用，它对近代人毕竟不是很亲切的，它在造形艺术里，特别是在诗里，不管它出现多么广泛，毕竟或多或少是枯燥无味的。比方说，现在没有人要写一首诗献给维纳斯爱神、朱庇特雷神或是雅典娜神。雕刻固然还免不掉要用希腊神，但是这样的作品大半也只有鉴赏专家们、学者们和少数有文化修养的人们才能得到，才能了解。歌德费了很多的精力劝画家们爱好和摹仿斐罗斯屈拉特②所介绍的画，但是不很成功，就是由于这个缘故；这种摆在古代现实轮廓里的古代事物对于近代的听众和画家们总不免有些生疏。在另一方面，歌德自己在他的自由内心生活发展的晚期，在他的《西东胡床集》③里，却以远较深刻的精神把东方色彩放进德国现代诗里，把它移植到我们现在的观点上。在这种

① 卡尔德隆 (Calderon，1600—1681)，西班牙大戏剧家。任诺比亚 (Zenobia) 和赛米拉米斯 (Semiramis) 是古代中东的两个有名的王后。

② 斐罗斯屈拉特 (Philostratus)，公元后三世纪希腊学者，著有《名画记》一书，描绘古代的一些名画。

③ 歌德的一部诗集，仿波斯诗人哈菲兹 (Hafiz) 的《胡床集》的体裁。

移植中，歌德很清楚地意识到自己是一个西方人而且是一个德国人，所以他在描写东方的人物和情境中始终既维持住东方的基本色调，又完全满足我们的近代意识和他自己的个性的要求。如果能做到这样，艺术家就当然可以取材于辽远的国度、过去的时代和异方的人民，在大体轮廓上维持神话、习俗和制度的在历史上本来的形状，而同时却只把这些形状作为他所写的画面的框子，把内在的内容配合到现代的更深刻的意识上去。到现在为止，最令人惊赞的例子还是歌德的《伊斐琪尼》①。

关于这种转化外来材料的情形，各门艺术所处的地位不同。例如抒情诗中的爱情诗最不需要写出史实精确的外在环境，因为对于爱情诗，主要的因素是情感，是心情的激动。例如从彼得拉克的十四行诗组里②，我们对于罗拉生平事迹所获得的知识只是很少的，几乎只是罗拉这个人名，换上另一个人名也未尝不可；关于这些诗所涉及的地点之类史实，诗里所给的也只是极普泛的，只提到浮克鲁斯泉。史诗或叙事诗则不然，它要求最详尽的叙述，如果这叙述是明晰和易于了解的，我们对于所描写的历史的外在事物也就最容易感到乐趣。但是这种对外在方面的详尽的描绘对于戏剧却是最危险的悬崖，特别是对于戏剧的表演，因为在表演里一切情节都是直接向我们观众说出的，都以生动的方式诉之于我们的感性观照的，所以我们也希望直接地在表演里看到一切都是熟悉

---

① 歌德的诗剧《伊菲琪尼在陶芮斯》是根据欧里庇德斯的悲剧写成的，却隐射他自己和斯坦因夫人的关系。

② 彼得拉克（Petrarch，1304—1374），意大利诗人和文艺复兴倡导人，《罗拉的生和死》十四行诗组是欧洲十四行诗的典型，其中罗拉（Laura）实有其人，但彼得拉克并没有能实现他的爱，她已经结了婚，死时已是十一个儿女的母亲。

的，亲切的。因此在表演里历史外在实况的描绘必须尽量地摆在次要的地位，只能作为一种轮廓。它必须维持住象我们在爱情诗里所看到的那种情况，诗里爱人的名字并不是我们自己的爱人的名字，我们对于所表现的情感和表现的方式却仍然可以完全同情。例如在莎士比亚的历史剧里有许多东西对于我们是生疏的，不能引起多大兴趣的。这些历史事实读起来固然令人很满意，上演时就不然。批评家和专家们固然认为这种历史上的珍奇事物为着它们本身的价值也应搬上舞台去，而碰见听众对这些事物感到厌倦时，就骂听众的趣味低劣；但是艺术作品以及对艺术作品的直接欣赏并不是为专家学者们，而是为广大的听众，批评家们就用不着那样趾高气扬，他们毕竟还是听众中的一部分，历史细节的精确对于他们也就不应有什么严肃的兴趣。因为这个缘故，英国人现在表演莎士比亚的历史剧，只挑选那些本身优美而又易于了解的场面，他们没有我们美学家的学究气，不认为一切已经变成生疏的引不起同情的外在史实都要搬到观众的眼前。如果要把情节生疏的剧本搬上舞台表演，观众就有权利要求把它加以改编。就连最优美的作品在上演时也需要改编。人们固然可以说，凡是真正优美的作品对于一切时代都是优美的，但是艺术作品都有它的带时间性的可朽的一方面，要改编的正是这一方面。因为美是显现给旁人看的，它所要显现给他们的那些人对于显现的外在方面也必须感到熟悉亲切才行。

艺术中所谓“反历史主义”就是从这种移植外来历史材料之中找到根源和借口。艺术家们通常把反历史主义看作一个很大的缺点。这种反历史主义首先出现在纯然外在的事物方面。例如浮斯

塔夫[1]谈到手枪，还无关紧要，如果把奥甫斯描绘成手执小提琴[2]，那就更不妥当了，因为人人都知道象小提琴这种近代乐器在古代还没有发明，小提琴与神话时代的矛盾就太刺眼了。因为现在人们在舞台表演上非常注意这些事物，导演们都竭力要求在服装和布景方面做到历史的精确。例如人们在表演席勒的《奥莲女郎》[3]时在这方面费了很多的劳力，但是在大多数情形之下，这种劳力是白费了的，因为这方面本来只是相对的，不关重要的。比较严重的反历史主义还不在于服装之类外在事物方面，而在于在一部艺术作品中人物说话、表现情感和思想、推理，和发出动作等等的方式，对于他们的时代、文化阶段、宗教和世界观来说，都是不可能有的，不可能发生的。人们往往把这种反历史主义归于妙肖自然的范畴，认为所表现的人物如果不按照他们的时代去说话行事，那就是不自然。但是这种妙肖自然的要求，如果片面地坚持它，也会引入迷途。因为艺术家在描写人的心胸以及它的情绪和基本情欲时，一方面应该保持个性，另一方面却又不应把这种心胸及其情绪和情欲等写成象它们在日常生活中天天出现的那样，因为艺术家只应该用适合的现象把每种情致表现出来。艺术家之所以为艺术家，全在于他认识到真实，而且把真实放到正确的形式里，供我们观照，打动我们的情感。在这种表现过程中，艺术家应该注意到当代现存的文化、语言等等。在特洛伊战争的时代，语言表现方式乃

① 浮斯塔夫(Falstaff)，是莎士比亚的历史剧《亨利四世》、《亨利五世》等中有名的丑角，十五世纪初的人物，当时火药虽开始传到欧洲，手枪却还没有发明。

② 奥甫斯 (Orpheus)，希腊神话中的乐神，他用的是竖琴。

③ 这部悲剧写十四世纪法国民族女英雄姜达克率领法国军队抵抗英国侵略的故事。

至于整个生活方式都还没有达到我们在《伊利亚特》里所见到的那样高度的发展，希腊人民大众和王室的出色人物也没有达到我们在读埃斯库罗斯的作品和更为完美的索福克勒斯的作品时所惊赞的那种高度发展的思想方式和语言表现方式。这样破坏所谓妙肖自然的原则正是艺术所必有的反历史主义。作品的内在实质并没有改变，只是已进一步发展的文化使得语言表现和形象必然受到改变。另一种情形却不能与此并论，那就是把宗教道德意识的较晚的发展阶段中的观点和观念强加于另一个时代或另一个民族，而这个时代或民族的全部世界观是与这种新观念相矛盾的。例如基督教产生了一些道德信条，这些信条对于古代希腊人就是很离奇的。例如在判断什么是好是坏时，良心的内省、内疚和忏悔都只属于近代的道德修养；过去英雄时代的人物却不知道始终不一致的忏悔是怎么一回事；他做了的事就算做了。俄瑞斯特对于杀母的罪行毫不追悔，复仇的女神们固然要追捕他，但是她们只代表一些普遍的力量，不是代表俄瑞斯特的主观良心的隐痛。一个时代和一个民族的这种实体性的核心或心理方面的基本特点是诗人所必须知道的，只有在他在这种内在的中心点里放进对立矛盾的东西时，他才算犯了一种较严重的反历史主义。所以从这方面看，我们理应要求艺术家们对于过去时代和外国人民的精神能体验入微，因为这种有实体性的东西如果是真实的，就会对于一切时代都是容易了解的；但是如果想要把古代灰烬中的纯然外在现象的个别定性都很详尽而精确地摹仿过来，那就只能算是一种稚气的学究勾当，为着一种本身纯然外在的目的。从这方面来看，我们固然应该要求大体上的正确，但是不应剥夺艺术家徘徊于虚构与

真实之间的权利。

c3）这番话可以使我们深入了解艺术移植过去时代的生疏的外在的事物所用的方式如何才是正确的，以及艺术作品如何才算具有真正的客观性。艺术作品应该揭示心灵和意志的较高远的旨趣，本身是人道的有力量的东西，内心的真正的深处；它所应尽的主要功用在于使这种内容①透过现象的一切外在因素而显现出来，使这种内容的基调透过一切本来只是机械的无生气的东西中发生声响。所以如果把情致揭示出来，把一种情境的实体性的内容（意蕴）以及心灵的实体性的因素所借以具有生气并且表现为实在事物的那种丰富的强有力的个性揭示出来，那就算达到真正的客观性。所以要表现这样有实体性的内容，就要有一种适合的本身轮廓鲜明的具有定性的现实。如果找到了这样一种内容并且按照理想原则把它揭示了出来，所产生的艺术作品就会是绝对客观的，不管它是否符合外在的历史细节。做到这样，艺术作品也就能感动我们的真正的主体方面，变成我们的财富。因为题材在外表上虽是取自久已过去的时代，而这种作品的长存的基础却是心灵中人类所共有的东西，是真正长存而且有力量的东西，不会不发生效果的，因为这种客观性正是我们自己内心生活的内容和实现。至于单纯的历史的外在事物却是可消逝的一方面，读古代作品时我们对这一方面只是勉强宽容，读近代作品时我们也想把这一方面跳过不看。例如《旧约》中大卫热烈歌颂上帝的仁慈和震怒的“诗篇”以及先知们对巴比伦和耶路撒冷所表现的深刻的悲痛，至今对

① 这种内容指上文“心灵和意志的较高的旨趣”等，下文“它”亦指此。

于我们还如在目前，令人感动；就连莎拉斯屈罗在《魔笛》里[①]所歌唱的道德教训也还能用它的歌调所表现的内在心灵去感动每一个人，连埃及人在内。

所以碰到具有这样客观性的艺术作品，读者就应该不要提出错误的要求，要在作品中看到他自己的主体特点和细节。当席勒的《威廉·退尔》初次在魏玛上演时，在场的瑞士人没有一个感到满意[②]。有许多人在最美的爱情诗歌里找他们自己的情绪，找不到就说这些诗歌不真实。这种看法不正确，正如另外一些人只是从小说传奇中知道恋爱是怎么回事，以为没有碰到书中所写的那种情境和情绪，就还没有在实际生活中尝到恋爱的滋味一样。[③]

---

① 莎拉斯屈罗（Sarastro），疑即波斯祆教的始祖 Zoroaster（Zarathustra），传说他是纪元前六世纪的人。《魔笛》是德国音乐家莫札特的一部著名的歌剧。

② 威廉·退尔是传说中的瑞士民族英雄，瑞士人对他都有自己的看法，所以对席勒的剧本不满意。

③ 黑格尔在本章以及在第三卷论戏剧体诗的部分都着重地讨论了文艺对群众的密切关系。他明确提出："艺术不是为一小撮有文化修养的关在一个小圈子里的学者，而是为全国的人民大众"，奉劝"骂听众趣味低劣"的人们"用不着那样趾高气扬"。这在当时艺术家们一般脱离现实，鄙视群众，炫耀书本知识的风气盛行时是有很大进步意义的。根据这个基本立场，他提出了一个对我们现在还有些意义的问题：文艺创作者能否运用以及如何运用历史题材和外国题材？怎样才算反历史主义或怎样才算对历史忠实？他反对艺术家"忘去他自己的时代，眼里只看到过去时代及其实在情况，使他的作品成为过去时代的一幅忠实的图画"，主张"他不仅有权利而且有义务要只注意他自己的民族和时代，按照符合他自己的时代特点的观点去创作他的作品"。既反对运用与现实毫无联系的陈旧材料而只强调历史忠实，又反对完全按现代人的观点歪曲古代社会。他的基本观点是古为今用，要辩证地看问题。但是他没有摆脱唯心主义的人性论，认为地方色彩、道德习俗和政治制度都是"外在事物"，随时变动的，艺术家不必在这方面过求忠实，这些外在事物只是内在精神的表现，艺术家应忠实对待的只是这种内在精神。内在精神本是反映现实的，黑格尔的全部哲学都是倒果为因，理先于事，而又坚持"人同此心，心同此理"，他不可能认识到正确的反映论和阶级观点。

C．艺术家

在这第一卷里我们首先讨论了美的普遍理念是什么，其次讨论了在自然美里美的普遍理念只得到有缺陷的客观存在，第三从这两点出发，才深入研究了理想，即美的充分的体现。关于理想，我们首先是按照它的普遍概念来讨论的，其次才讨论到理想如何出现于有定性的表现方式。艺术作品既然是由心灵产生出来的，它就需要一种主体的创造活动，它就是这种创造活动的产品；作为这种产品，它是为旁人的，为听众的观照和感受的。这种创造活动就是艺术家的想象。所以我们最后还要谈一谈理想的这第三方面，研究艺术作品如何属于主体的内在生活，作为这种内在生活的产品，它还没有脱胎出来，投到现实界，而只是还停留在创造的主体性里，在艺术家的才能和天才里。但是我们应该提起，这一方面并不属于哲学研究的范围，我们对它至多只能提出一些概括性的原则——尽管现在人们常问到艺术家从哪里得到他在创造作品时所表现的那种构思和表达的才能，以及他是怎样创造艺术作品的。提出这样问题就无异于想得到一种方单，一套规则，使人们如法炮制，就会把自己摆在适当的环境和情况里，去产生象艺术家所能产生的那样效果。阿里奥斯陀写成了《疯狂的罗兰》①，艾斯特主教就问他："路易先生，你那些鬼东西是从哪里得来的？"拉斐尔在一封有名的信里回答向他提出同样问题的人说，他在追求体现

① 阿里奥斯陀（Ariosto，1474—1533），意大利诗人，他的杰作《疯狂的罗兰》就是歌颂艾斯特家族的。

某一种思想。

我们可以从三个观点来进一步讨论艺术活动：

第一，确定艺术家的天才和灵感的概念；

第二，讨论这种创造活动的客观性；

第三，设法明确真正独创性的性质。

1. 想象，天才和灵感

要讨论天才，就要给天才下一个较精确的定义，因为天才这个名词的意义很广泛，不仅可以用到艺术家身上，也可以用到伟大的将领和国王们乃至于科学界的英雄们身上。在这里我们也可以更明确地分三方面来说。

a）想象①

第一关于艺术创造的一般的本领。如果谈到本领，最杰出的艺术本领就是想象。但是我们同时要注意，不要把想象和纯然被动的幻想混为一事。想象是创造性的。

a）属于这种创造活动的首先是掌握现实及其形象的资禀和敏感，这种资禀和敏感通过常在注意的听觉和视觉，把现实世界的丰富多采的图形印入心灵里。此外，这种创造活动还要靠牢固的记忆力，能把这种多样图形的花花世界记住。从这方面看，艺术家就不能凭借自己制造的幻想，而是要从肤浅的“理想”转入现实。在艺术和诗里，从“理想”开始总是很靠不住的，因为艺术家创作所依靠的是生活的富裕，而不是抽象的普泛观念的富裕。在艺术里

① 想象（Phantasie），实即“形象思维”。

不象在哲学里，创造的材料不是思想而是现实的外在形象。所以艺术家必须置身于这种材料里，跟它建立亲切的关系；他应该看得多，听得多，而且记得多。一般地说，卓越的人物总是有超乎寻常的广博的记忆。因为对于人能引起兴趣的东西，人才把它记住，而一个深广的心灵总是把兴趣的领域推广到无数事物上去。例如歌德就是这样开始的，而在他的一生中，他的观照范围天天在逐渐推广。这种明确掌握现实世界中现实形象的资禀和兴趣，再加上牢牢记住所观察的事物，这就是创造活动的首要条件。有了这种对外在世界形状的精确的知识，还要加上熟悉人的内心生活，各种心理状况中的情欲以及人心中的各种意图；在这双重的知识之外还要加上一种知识，那就是熟悉心灵内在生活通过什么方式才可以表现于实在界，才可以通过实在界的外在形状而显现出来。

b）其次，想象还不能停留在对外在现实与内在现实的单纯的吸收，因为理想的艺术作品不仅要求内在心灵显现于外在形象的现实界，而且还要求达到外在显现的是现实事物的自在自为的真实性和理性。艺术家所选择的某对象的这种理性必须不仅是艺术家自己所意识到的和受到感动的，他对其中本质的真实的东西还必须按照其全部广度与深度加以彻底体会。因为没有深思熟虑，人就不能把在他身心以内的东西搬到意识领域来，所以每一部伟大的艺术作品都使人感到其中材料是经过作者从各方面长久深刻衡量过的，熟思过的。轻浮的想象决不能产生有价值的作品。但是我们不能因此就说，艺术家应该以哲学思考的形式去掌握形成宗教、哲学和艺术基础的那一切事物中的真实的东西。哲学对于艺术家是不必要的，如果艺术家按照哲学方式去思考，就知识的形式来

说，他就是干预到一种正与艺术相对立的事情。因为想象的任务只在于把上述内在的理性化为具体形象和个别现实事物去认识，而不是把它放在普泛命题和观念的形式里去认识。所以艺术家须用从外在界吸收来的各种现象的图形，去把在他心里活动着和酝酿着的东西表现出来，他须知道怎样驾御这些现象的图形，使它们服务于他的目的，它们也因而能把本身真实的东西吸收进去，并且完满地表现出来。在这种使理性内容和现实形象互相渗透融会的过程中，艺术家一方面要求助于常醒的理解力，另一方面也要求助于深厚的心胸和灌注生气的情感。所以只有缺乏鉴赏力的人才会认为象荷马所写的那样的诗是诗人在睡梦中可以得到的。没有思考和分辨，艺术家就无法驾御他所要表现的内容（意蕴）。认为真正的艺术家不知道自己在做什么，这是一个错误的想法。此外，凝神专注对于艺术家也是必要的。

c）通过渗透到作品全体而且灌注生气于作品全体的情感，艺术家才能使他的材料及其形状的构成体现他的自我，体现他作为主体的内在的特性。因为有了可以观照的图形，每个内容（意蕴）就能得到外化或外射，成为外在事物；只有情感才能使这种图形与内在自我处于主体的统一。就这方面来说，艺术家不仅要在世界里看得很多，熟悉外在的和内在的现象，而且还要把众多的重大的东西摆在胸中玩味，深刻地被它们掌握和感动；他必须发出过很多的行动，得到过很多的经历，有丰富的生活，然后才有能力用具体形象把生活中真正深刻的东西表现出来。因此，天才尽管在青年时代就已露头角，但是只有到了中年和老年，才能达到艺术作品的真正的成熟，例如歌德和席勒就是如此。

b）才能和天才

通过想象的创造活动，艺术家在内心中把绝对理性转化为现实形象，成为最足以表现他自己的作品，这种活动就叫做"才能"、"天才"等等。

a）天才有哪些方面，我们在上文已经讨论到了。天才是真正能创造艺术作品的那种一般的本领以及在培养和运用这种本领中所表现的活力。但是这种本领和活力都只是属于主体的，因为只有一个自觉的主体，一个把这种创造悬为目标的主体，才能进行心灵性的创造。不过人们还要在天才和才能之中定出一种更明确的分别。天才和才能在事实上固然不完全是一回事，但是二者的统一对于完美的艺术创作却是必要的。就艺术一般须经过个性化，使它的产品外射为现实现象来说，它需要一种不同的特殊的本领去达到这种实现①的特殊的方式。这种特殊的本领就可以叫做"才能"，例如某人有演奏小提琴的才能，另一个人有歌唱的才能，如此等等。但是单纯的才能只是在艺术的某一个别方面达到熟练，为着达到本身的完备，就还需要只有天才才可以供给的那种一般性的艺术本领和灌注生气的作用。所以没有天才的才能总不免只停留在表面的熟练。

b）人们通常认为才能和天才对于人都是天生的。这种看法从一方面看是正确的，从另一方面看却也是错误的。因为人作为人，天生地就有对于宗教、思考和科学等方面的资禀，这就是说，人作为人，就有能力去接受对于神的认识，去达到由思考得来的知

① 指上句"使它的产品外射为现实现象"，即一般所谓"传达"。

识。要做到这一层，所需要的只是与生俱来的资禀，再加上教育、文化修养和勤勉。至于艺术则不然，它需要一种特殊的资质，其中天生的因素当然也起重要的作用。美本身既然是在感性的现实事物中实现了的理念，艺术作品既然把心灵性的东西表现于目可见耳可闻的直接的事物，艺术家就不能用纯粹是思考的心灵活动形式，而是要守在感觉和情感的范围里，或是说得更精确一点，要用感性材料去表现心灵性的东西。因此，艺术创作，正如一般艺术一样，包括直接的和天生自然的因素在内，这种因素不是艺术家凭自力所能产生的，而是本来在他身上就已直接存在的。只有在这个意义上我们才能说，天才和才能必然是天生的。

同理，各门艺术都或多或少是民族性的，与某一民族的天生自然的资禀密切相关。例如意大利人天生来就在歌曲方面擅长，北欧人民则不然，尽管我们在音乐和歌剧方面的训练也得到很大的成功，这两种艺术在我们中间毕竟象桔树一样，不能成为完全土生土长的东西。希腊人特别擅长于史诗和雕刻，而罗马人则没有一门专长的艺术，只是把希腊的艺术移植到本土来。范围最广的艺术是诗，因为诗比起其它艺术，对感性材料及其形式的构成所要求的最少。而在诗之中，民间诗歌又是最属于全民族范围的，与天生自然方面结合最密切的，所以民间诗歌总是产生在精神文化比较不发达的时代，在大多数情况下保持天真纯朴的风味。歌德写过各种各样的诗，但是他的最足见内心深处的最象自然流露的作品是他早年写的歌。文化的痕迹在这些歌里露得最少。近代希腊人仍然是一个擅长于做诗唱歌的民族。昨天或今天发生的某一个英勇事件，一个人的死亡及其致死的情境，一次丧葬，每一个冒险

的事迹，从土耳其方面来的某一次压迫行动——总之，无论什么事情一发生，他们就马上把它编成歌；有很多的例子说明一场战斗发生了，当天歌颂新胜利的诗歌就出来了。浮芮尔[①]编了一部希腊新诗集，入选的诗歌往往是从老太婆们、保姆们和小姑娘们口里录下来的，她们倒感到稀奇，浮芮尔为什么对她们的歌那样惊赞。从此可知，艺术和它的一定的创造方式是与某一民族的民族性密切相关的。例如临时编唱是意大利人的家常便饭，他们在这方面显出惊人的才能。至今一个意大利人还能临时编唱出一部五幕剧，其中没有一句是由记诵得来的，一切都从人类情欲及其情境的知识以及当前的鼓舞力量涌出来的。有一次有一位穷编唱家编唱了很长一段时间之后，伸出一顶破帽子向四周听众收钱，同时还兴高采烈，不停地编唱，不知手之舞之，把收来的钱都抛散了。

c）第三，天才还有一种本领也是属于天生自然方面的，那就是在某些门类艺术里，无论是在构成腹稿还是在传达技巧方面，都现出一种轻巧灵活。在这方面人们常谈到诗人受到音韵格律的束缚，画家碰到素描、着色、安排光影等在构思和下笔时所造成的许多困难。关于这一点，我们应该说，各门艺术当然都需要广泛的学习，坚持不懈的努力以及多方面的从训练得来的熟练；但是天才和才能愈卓越，愈丰富，他学习掌握创作所必需的技巧也就愈不费力。因为真正的艺术家都有一种天生自然的推动力，一种直接的需要，非把自己的情感思想马上表现为艺术形象不可。这种形象表现的方式正是他的感受和知觉的方式，他毫不费力地在自己身上找到这种方式，好象它就是特别适合他的一种器官一样。例如

① 浮芮尔（Fauriel，1772—1844），巴黎大学教授，研究民间诗歌的专家。

一位音乐家只能用乐曲来表现在他胸中鼓动的最深刻的东西，凡是他所感到的，他马上就把它变成一个曲调，正如画家把他的情感马上就变成形状和颜色，诗人把他的情感马上就变成诗的表象，用和谐的字句把他所创作的意思表达出来。艺术家的这种构造形象的能力不仅是一种认识性的想象力、幻想力和感觉力，而且还是一种实践性的感觉力，即实际完成作品的能力。这两方面在真正的艺术家身上是结合在一起的。凡是在他的想象中活着的东西好象马上就转到手指头上，就象凡是我们所想到的东西马上就转到口上说出来，或是我们一遇到最深处的思想、观念和情感，马上就由姿势态度上现出一样。从古以来真正的天才都感到完成作品所需要的技巧是轻而易举的事，而且有本领迫使最枯燥和表面上最不易驯服的材料听命就范，使它不得不接受想象中的内在形象而把它们表现出来。艺术家对于他的这种天生本领当然还要经过充分的练习，才能达到高度的熟练；但是很轻巧地完成作品的潜能，在他身上却仍然是一种天生的资禀；否则只靠学来的熟练决不能产生一种有生命的艺术作品。按照艺术的概念，这两方面——心里的构思与作品的完成（或传达）是携手并进的。

c）灵感

第三，想象的活动和完成作品中技巧的运用，作为艺术家的一种能力单独来看，就是人们通常所说的灵感。

a）关于灵感，第一个问题就是关于它的起源，对这个问题有极多的不同的看法。

a1）因为天才与心灵现象和自然现象通常都处在一种最紧密

的关系中，人们就以为通过感官的刺激就可以激发灵感。但是单靠心血来潮并不济事，香槟酒产生不出诗来；例如马蒙特尔[①]说过，他坐在地窖里面对着六千瓶香槟酒，可是没有丝毫的诗意冲上他脑里来。同理，最大的天才尽管朝朝暮暮躺在青草地上，让微风吹来，眼望着天空，温柔的灵感也始终不光顾他。

a2）反之，单靠存心要创作的意愿也召唤不出灵感来。谁要是胸中本来还没有什么内容在活跃鼓动，还要东张西望地搜求材料，只是下定决心要得到灵感，好写一首诗，画一幅画或是发明一个乐曲，那么，不管他有多大才能，他也决不能单凭这种意愿就可以抓住一个美好的意思或是产生一部有价值的作品。无论是感官的刺激，还是单纯的意志和决心，都不能引起真正的灵感。要采用这些办法来引起灵感，这就足以说明心灵和想象还没有抓住真正有艺术意义的东西。反之，如果艺术的动力是正当的，这种真正有艺术意义的东西就会抓住一个明确的对象和内容（意蕴）而得到坚实的表现。

a3）因此，要煽起真正的灵感，面前就应该先有一种明确的内容，即想象所抓住的并且要用艺术方式去表现的内容。灵感就是这种活跃地进行构造形象的情况本身（这一方面是就主体的内在的创作活动来说，另一方面也是就客观的完成作品的活动来说，因为这两种活动都必须有灵感）。这里又有一个问题：这种引起灵感的材料怎样来到艺术家脑里呢？关于这个问题也有各种不同的看法。我们常听到人们提出这样的要求：艺术家应该单从他本身吸取材料来创作。如果诗人"象鸟儿栖在树枝上歌唱"那样，这种要

① 马蒙特尔（Marmontel，1723—1799），法国作家。

求当然是可以实现的。在这种情形之下，他自己的快乐就是创作的动力，这种从内心迸发出来的东西本身就可以成为作品的材料和内容，推动他对自己的喜悦进行艺术的欣赏。对于这样的作品，我们就可以说："从肺腑中迸发出来的歌本身就是一种丰富的酬劳。"但是从另一方面看，最伟大的艺术作品也往往是应外在的机缘而创造出来的。例如品达的颂诗就有许多是应命制作的。建筑家和画家们也往往须就指定的目的和对象进行工作，却仍然可以得到灵感。我们时常听到艺术家们埋怨说，他们缺乏可以工作的材料。其实，上面说的那种外在机缘及其对创作的推动力就是天生自然性与直接性的因素，这因素对于才能的概念是不可少的，对于灵感的出现也是一个条件。就这一点来说，艺术家的地位是这样：作为一个天生地具有才能的人，他与一种碰到的现存的材料发生了关系，通过一种外缘，一个事件，或是象莎士比亚那样，通过古老的民歌、故事和史传，通过这一类事物的推动，他自觉有一种要求，要把这种材料表现出来，并且因此也表现他自己。所以创作的推动力可以完全是外来的，唯一重要的要求是：艺术家应该从外来材料中抓到真正有艺术意义的东西，并且使对象在他心里变成有生命的东西。在这种情形之下，天才的灵感就会不招自来了。一个真正的有生命的艺术家就会从这种生命里找到无数的激发活动和灵感的机缘，这些机缘临到了旁人就不发生影响，就轻易放过了。

b）如果我们进一步追问艺术的灵感究竟是什么，我们可以说，它不是别的，就是完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象时决不肯罢休的那种情况。

c）但是在艺术家这样把对象完全变为他自己的对象之后，他

还要知道怎样把他自己的主体的特殊癖性及其偶然的个别现象抛开，让自己完全沉浸在主题里面；这样，他作为主体，就好象只是形式，赋与形式于他所沉浸在里面的那个内容。如果在一种灵感里，主体作为主体突出地冒出来发挥作用，而不是作为主题本身所使用的器官和所引起的有生命的活动，这种灵感就是一种很坏的灵感。说到这里，我们就要转到所谓艺术创作的客观性了。

2. 艺术表现的客观性

a）纯然外在的客观性

按照寻常的意义来说，“客观性”这个名词所指的是：艺术作品的一切内容都要采取原已存在的现实事物的形式，就以这种人所熟悉的外形出现在我们的面前。如果我们满足于这种客观性，考茨布也就算得上一个客观的诗人了。在考茨布的作品里，我们看到他依样画葫芦地把平凡的现实完全抄写一遍。但是艺术的目的是要在内容和表现两方面都把日常的琐屑的东西抛开，通过心灵的活动，把自在自为的理性的东西从内在世界揭发出来，使它得到真实的外在形象。纯然外在的客观性不能揭示内容的完满的实体性，艺术家就不应致力于此。因为尽管对现成的材料作这种客观的掌握也可以见出极高度的生动性，而且象我们前面在歌德的早年作品中一些例子里所已看到的，通过内在的生气灌注，也可以产生巨大的效果，但是如果它缺乏真正的内容（意蕴），它就还不能产生真正的艺术美。

b）尚未展现的内心生活

第二种客观的表现方式并不以外在事物本身为目的，在这种方式中，艺术家用以掌握对象的是他的深刻的内心生活。但是这内心生活还是隐闭的，凝聚的，还不能挣扎出来，让意识可以清楚地认识到，从而达到真正的展现。情致的表达只限于通过与它共鸣的一些外在现象隐约地暗示出来，作者还没有足够的能力和文化修养，可以把内容的全部性质加以阐明。特别属于这种表现方式的是民间诗歌。它们在外表上是简单的，却暗示出藏在骨子里的一种较深较广的情感，但是还不能把它明白表现出来，因为民歌艺术本身还不够完善，不能把它的内容（意蕴）透明地揭示出来，所以只得满足于通过外在事物[1]，让同情的人可以隐约感觉到它的内容（意蕴）。作者的心还是凝聚的，紧缩的，为着要使旁人的心可以了解它，于是把自己反映到完全有限的外在的情况和现象上去，这些外在的情况和现象当然也有些表现力，不过它们对于所要表达的心情还只是一种隐约的暗示。歌德也用过这种方式写出一些极优美的短歌。《牧羊人的怨歌》就是一个最美的例子，牧羊人的愁苦怅惘的心情流露于几笔关于纯然外在事物的描写，它显得是沉默的，发不出声音的，但是他的极端凝聚的深刻的情感仍然在无言无语之中透出声响来。在《魔王》以及许多其它的歌里，这样的声调也是主调。这种声调也可以堕落成为枯燥粗野的东西，不能让人认识到主题和情境的本质，只抓住一些生糙的或是低级趣味的

① Äusserlichkeiten，俄译本英译本都作"外在象征"。

外在事物。例如《儿童的魔笛》① 里有一首写鼓手的伙伴叫喊出这样的话来："啊，绞首架呀，你这座高房子！"或是"再见吧，班长老爷。"有人还称赞这种诗是最动人的。与此相反，歌德却唱出这样的歌：

愿我亲手摘来的这枝花，
朝朝暮暮承接你的芳颜；
几多暮呀几多朝，
我向它呀弯下腰，
几多朝呀几多暮，
我把它呀压在心头。

这里内在的心情是用一种完全不同的方式暗示出来，供给我们观照的不是什么琐屑的惹人嫌的东西。但是一般地说来，这一类的客观性都缺乏情感与情欲的真实而鲜明的表现。在真正的艺术里，这种情感与情欲不应该如上文所说的那样禁闭在心灵的深处，只通过外在事物隐约地暗示出来，而是应该完完全全地把自己显现出来，它所寄托的外在事物须是清晰的，完全透明的。例如席勒在表达情致时，就把他的整个灵魂而且是伟大的灵魂摆进去，这种灵魂对于事物的本质能体验入微，而且能尽量用丰富而和谐的语言自由地光彩焕发地把事物本质的深微处表现出来。

c）真正的客观性

关于这一层，我们可以按照理念的概念，从主体的外现方面来看，把真正的客观性定成这样：使艺术家得到灵感的那种真正的

① 德国的一部民间诗歌选集。

内容（意蕴）不能有丝毫部分仍保留在主体的内心里，而是要完全揭示出来；而揭示的方式又要是这样的：所选内容（意蕴）的普遍的灵魂和实体既很明确，它的个别形象本身也很圆满，而整个表现出来的作品显得有那灵魂和实体灌注在里面。因为最高尚最卓越的东西都不是什么不可言说的东西，认为诗人在作品里所表现的之外，还有远较深刻的东西，那是不正确的。作品就足以见出艺术家的最好的方面和真实的方面；他是什么样人就是什么样人，凡是只留在内心里的就还不是他。

3．作风，风格和独创性

但是尽管我们应该要求艺术家有上述意义的客观性，表现出来的东西却还是他的灵感的作品。因为作为主体，艺术家须使自己与对象完全融合在一起，根据他的心情和想象的内在的生命去造成艺术的体现。艺术家的主体性与表现的真正的客观性这两方面的统一就是我们所要略加研究的第三个要点，以前我们分裂为天才与客观性两方面来看的东西在这里就可以统一起来。我们可以把这种统一称为真正独创性的概念。

但是在研究这个概念所含的因素之前，我们先要考虑到两个项目，即主观的作风和风格[1]；消除这两个项目的片面性，才能达到真正的独创性。

---

① 作风（Manier）是个别作家们特有的；风格（Stil）是某一种艺术所特具的表现方式，例如绘画和雕刻因所用媒介不同，在风格上也就不同。

a）主观的作风

单纯的作风必须和独创性分别开来。因为作风只是艺术家的个别的因而也是偶然的特点，这些特点并不是主题本身及其理想的表现所要求的，而是在创作过程中流露出来的。

a）作这种意义了解的作风也不同于艺术的一些普遍的类性，即按其本质须有不同表现方式的那些艺术类性，例如风景画处理对象的方式不同于历史画家的方式，叙事诗人处理对象的方式也不同于抒情诗人或戏剧家的方式；至于作风则是特属于某一艺术家的构思和完成作品时所现出的偶然的特点，它走到极端，可以与真正的理想概念直接相矛盾。就这个意义来说，艺术家有了作风，就是拣取了一种最坏的东西，因为有了作风，他就只是在听任他个人的单纯的狭隘的主体性的摆布。但是艺术家无论在内容方面还是在表现方面都要消除偶然现象，所以它要求艺术家也要消除他的主体方面的一些偶然的个别的特点。

b）其次，因为上述的缘故，作风并不是和真正的艺术表现直接相对立，它只是在外在方面起作用。最容易见出作风的艺术是绘画和音乐，因为这两种艺术在掌握题材方面和完成作品方面都须借助于极广泛的外在因素。某一种特殊的表现方式由某一个别艺术家创造，由他的摹仿者和门徒的仿效，反复沿袭，成为习惯，这就形成了作风。这种作风可以朝下列两个方向发展。

b1）第一个方向是掌握题材。例如在绘画里，气氛、枝叶、光影的分配以及整个色调都可以有无穷的变化。所以特别在着色和配光的方式上，画家之中有极大的差别和极特别的掌握方式。在绘

画里我们可以看到一种色调，是我们一般在自然界里没有注意到的，并非自然界没有这种色调，而是我们视而不见。但是这种色调碰巧落到某个艺术家眼里，他把它掌握住了，于是他就养成习惯，看一切事物和表现一切事物，都把它摆在这种色调里。不但对着色如此，处理对象本身以及它们的组合、姿态动作等也还是如此。特别是在荷兰画家的作品里我们常看到这种作风，例如梵·德·尼尔的《夜景》① 对于月光的处理，或是梵·德·高阴② 在许多作品里对于沙丘的处理，其他画家在许多作品里常用丝绸的返光，也还是属于这一类。

b2）其次，作风可以表现于艺术实践方面，例如画笔的运用以及涂色和配色的技巧之类。

b3）这种掌握题材和表现题材的特殊方式经过反复沿袭，变成普泛化了，成为艺术家的第二天性了，就有这样一个危险：作风愈特殊，它就愈易退化为一种没有灵魂的因而是枯燥的重复和矫揉造作，再见不出艺术家的心情和灵感了。到了这种地步，艺术就要沦为一种手艺和手工业式熟练，于是原来本身没有多大坏处的作风就变成枯燥无生命了。

c）因此，比较正确的作风就得避免这种狭隘的特殊性，力求开阔，以免同样的特殊处理方式僵化成为呆板的习惯；艺术家要用**比较一般的**方式抓住题材的性质，学会掌握符合概念的比较一般的处理方式。就这个意义来说，我们可以说歌德也有一种作风，他

① 梵·德·尼尔（Van der Neer, 1603—1677），荷兰风景画家。

② 梵·德·高阴（Van der Goyen, 1596—1666），荷兰画家，以画海洋风景著名。

不仅在社交诗里而且在开始比较严肃的诗里会用灵巧的转折，转到一种比较轻松愉快的情调来作结束，以便把处理方式或情境的严肃性冲淡。贺拉斯在他的书信体诗篇里也是用这种作风。这种转折是一般谈话和社交活动中所常用的，为着避免对所谈的问题引起更进一步的争论，就中途停住，很灵活地把严肃的话锋逐渐转到轻松愉快的话锋上去。这种掌握方式也还是作风，属于艺术处理的主体特点，但这也是比较一般性的主体特点，须运用得恰如其分，使它对于心中所悬想的表现方式显得是必要的。从这个阶段的作风我们就可以转到风格的研究了。

b）风格

法国人有一句名言："风格就是人本身"。风格在这里一般指的是个别艺术家在表现方式和笔调曲折等方面完全见出他的人格的一些特点。吕莫尔（«意大利研究»卷一，页87）却提出另一个看法，他想把"风格"这个名词解释成为"一种逐渐形成习惯的对于题材的内在要求的适应，用这种适应，雕刻家雕成他的雕刻形象，画家画成他的绘画"。关于这一点，他对于某种艺术，例如雕刻所用的感性材料①允许或不允许用某种表现方式，作了一些极重要的论断。但是我们无须把风格这个名词只限于感性材料这一方面，还可以把它推广，用它来指艺术表现的一些定性和规律，即对象所借以表现的那门艺术特性所产生的定性和规律。根据这个意义，人们在音乐中区分教堂音乐风格和歌剧音乐风格，在绘画中区分历

① "感性材料"即艺术家所用的"媒介"，这里所说的就是媒介决定风格。

史画风格和风俗画风格。依这样看，风格就是服从所用材料的各种条件的一种表现方式，而且它还要适应一定艺术种类的要求和从主题概念生出的规律。如果在这个广义的风格上有缺陷，那就是由于没有能力掌握这种本身必要的表现方式，或是由于主观任意，不肯符合规律，只听任个人的癖好，用一种坏的作风来代替了真正的风格。因此，象吕莫尔所已经指出的，我们不能把某一门艺术的风格规律应用到另一门艺术上去，象孟斯①在他的阿尔巴尼别墅艺术馆里所做的那样，他"所画的阿波罗是按照雕刻的原则来构思和完成的"。同样的缺点在杜勒②的许多图画里也可以看到，他在画里特别是在衣褶方面采用了他所擅长的镌刻画的风格。

c）独创性

最后，艺术家的独创性不仅见于他服从风格的规律，而且还要见于他在主体方面得到了灵感，因而不只是听命于个人的特殊的作风，而是能掌握住一种本身有理性的题材，受艺术家主体性的指导，把这题材表现出来，既符合所选艺术种类的本质和概念，又符合艺术理想的普遍概念。

a）因此，独创性是和真正的客观性统一的，它把艺术表现里的主体和对象两方面融合在一起，使得这两方面不再互相外在和对立。从一方面看，这种独创性揭示出艺术家的最亲切的内心生活；从另一方面看，它所给的却又只是对象的性质，因而独创性的特征显得只是对象本身的特征，我们可以说独创性是从对象的特

① 见24页注①。

② 杜勒（Dürer，1471—1528），德国名画家。

征来的，而对象的特征又是从创造者的主体性来的。

b）因此，独创性应该特别和偶然幻想的任意性分别开来。人们通常认为独创性只产生稀奇古怪的东西，只是某一艺术家所特有而没有任何人能了解的东西。如果是这样，独创性就只是一种很坏的个别特性。如果这样了解独创性，世间就没有人比英国人更富于独创性了，他们每个人都以某一种愚蠢行为自豪，这种愚蠢行为不是任何一个有理性的人所能仿效的，因此他就自以为这种愚蠢行为有独创性。

特别在近代才驰名的诙谐和幽默的独创性也与上面这种看法有关。在诙谐和幽默里，艺术家从他自己的主体性出发，走来走去，总是脱离不掉这种主体性，把所表现的真正对象只看成一种外缘，让诙谐、笑话、幻想、突如其来的俏皮话之类有尽量发挥作用的余地。在这种情形之下，对象或客观事物与这种主体性就互相脱节，艺术家对材料的处理是完全任意的，使得艺术家的个别特性可以成为作品中主要的东西。这种幽默也可以见出机智和深刻的情感，通常有极大的诱惑力，但是实际上不象一般人所想象的那样难能可贵。因为这种作风经常打断主题发展的合理进程，任意开头，任意进展，任意结局，把许多五花八门的诙谐和情感杂凑在一起，因而产生一种幻想的滑稽画；比起发展和完成一种显示真正理想的本身有价值的完整作品，这种作法要容易得多。现时流行的幽默往往喜欢展出粗俗才能的令人嫌恶的方面，从真正的幽默降落到呆板虚伪的胡说八道。真正的幽默从来是稀罕的，但是现在哪怕是最无聊的琐屑不足道的东西，只要外表上象是幽默，人们就把它看作是聪明的，深刻的。莎士比亚的幽默是丰富而深刻的，

但是就连他也偶尔不免流于呆板。姜·保罗①的幽默有时固然见出隽永的诙谐和优美的情感，令人惊赞，但是也有时与此相反，把本来不相干的事物很离奇地拼凑在一起，而它们由幽默拼凑成的关系又是很难捉摸的。即使作者是一个最大的幽默家，这种拼凑不是可以从记忆中取材的，所以姜·保罗的这种拼凑往往使人感到它不是得力于天才，而是外表的机械的粘合。因此，为着时常有新材料，姜·保罗常翻阅性质最不同的书籍，例如植物学、法学、游记、哲学等等，碰到可注意的东西马上就记下来，并且写下临时的感想，到了创作的时候，就用外在的或机械的方式把极不相干的东西凑在一起——例如把巴西植物和德国高等法院凑在一起。人们特别把这种作风捧成独创性或幽默，实际上这种幽默是不分皂白的。但是真正的独创性须绝对排除这种主观任意性。

趁这个机会，我们还可以再研究一下滑稽。滑稽是对于任何内容都不持严肃态度，只是为开玩笑而开玩笑，人们以为这种滑稽就是最高的独创性。但是这种滑稽在艺术表现里把一大堆外在的东西凑在一起，而这些东西的内在意义却由诗人秘而不宣；人们以为这里的妙处就在使想象有伸展的余地，正是在这种外在方面的机械的拼凑中可以见出诗的精髓，一切最深刻最卓越的东西都被隐藏起，因为它们深刻到无法表达出来。例如在弗列德里希·封·许莱格尔在自以为是诗人的年代里所写的一些诗里，这种未经说出的东西就被认为是诗中最好的东西，而其实这种所谓"诗的精髓"只是最呆板的散文。

c）真正的艺术作品必须免除这种怪诞的独创性，要表现出真

① 姜·保罗（Jean Paul，1763—1825），德国浪漫派作家 Richter 的笔名。

正的独创性，它就得显现为整一的心灵所创造的整一的亲切的作品，不是从外面掇拾拼凑的，而是全体处于紧密的关系，从一个熔炉，采取一个调子，通过它本身产生出来的，其中各部分是统一的，正如主题本身是统一的。如果作品中情景和动作的推动力不是由自身生发的，而只是从外面拼凑的，它们的协调一致就没有内在的必然性，它们就显得是偶然的，由一种第三因素，即外在于它们的主体性，把它们联系在一起的。人们常惊赞歌德的《葛兹·封·伯利兴根》，特别是因为它有很大的独创性。我们在上文已经说过，歌德在这部作品里确实拿出了很大的勇气，把当时美学理论所规定为艺术规则的东西一脚踢开了。但是这部作品的写作毕竟没有见出真正的独创性。因为我们在歌德的这部早年作品里可以看出材料的贫乏，许多片段乃至于整幕情节不是从主题本身发展出来的，而是杂采当时一些时事，把它们从外面机械地凑合在一起。例如葛兹和修道士马丁（暗指马丁·路得）会谈那一幕所含的观念都是由歌德从当时流行的观念中采取来的。当时德国人又开始对僧侣的命运表示怜悯，僧侣们不能吃酒，睡大觉去消化他们的食品，因此不免引起一些邪念，而他们一般却要持守难以容忍的三诫：即贫穷、贞洁和忠顺。修道士马丁却不然，他很羡慕葛兹所过的骑士生活，羡慕葛兹背着从敌人掠夺来的胜利品回来的情形。葛兹追述经过说："趁他还来不及开火，我就跳下马，连人带马一起跑回来了。"他回到他的堡寨，碰见他的妻子，一面举杯向她祝寿，一面揩眼睛。但是路得从前所想的却不是这些尘世的事情，他本来是一个虔诚的僧侣，刻苦钻研过圣奥古斯丁著作里的一些深刻的宗教观念和信条。接着来的一幕也有类似的情形，歌德谈到当时特别

是由巴斯朵夫[1]所提倡的教育观点。他谈到当时的儿童学的是许多没有了解的东西，正确教育方法则应根据对现实生活的直观的经验。例如卡尔·象歌德少年时代德国流行的办法一样，向他的父亲这样背诵："雅哈特庄园是雅哈特河边的一个村落和堡寨，二百年以来都归伯利兴根族的主子们管业。"葛兹问卡尔："你认识伯利兴根族的主子吗？"卡尔却瞪着大眼望着他，尽管他背书背得很响亮，却认不得自己的父亲。葛兹又说他自己在学会一些河流、村庄和山的名称以前，他早就把当地所有的关津路口都摸熟了。象这一类的东西都是与主题本身无关的赘瘤。还有一些地方，例如在葛兹和韦伊斯林的对话里，本来是可以按照主题深入发展的，而歌德却发表了一些关于时事的枯燥的散文气息的感想。

在歌德的另一部作品《亲和力》[2]里，我们也看到同样的题外杂拌，例如花园的修建，生动的图画，钟摆的摇摆，金属物的感觉，头疼症以及全部从化学借用来的关于化学亲和力的描写，都属于这一类。如果一部传奇中的故事发生在一种散文气息的时代里，在这里面写这类事物当然是可以允许的，特别是碰到歌德的那样灵巧而愉快的笔调来利用它们，而且一件艺术作品也不能完全不涉及当时的文化；但是反映当时文化是一回事，拼凑与真正主题无关的材料却是另一回事。只有在受到本身真实的内容（意蕴）的理性灌注生气时，才能见出作品的真正独创性，也才能见出艺术家的真正独创性。只有在艺术家完全掌握了这种客观的理性，不把它和从

① 巴斯朵夫（Basedow，1729－1790），德国哲学家和教育家，他想采用卢梭的学说来改良教育。

② 歌德的处理婚姻问题的小说。

内来或从外来的不相干的个别情节混杂在一起时，他才能在所表现的对象里同时也表现出他自己的最真实的主体性，这最真实的主体性就是过渡到独立自足的艺术作品的桥梁。因为在一切真实的创作、思想和行为里，真正的自由会让有实体性的东西本身成为一种统治的力量，而这种力量却同时又是主体思想意志本身的最见本质的力量，所以在这双方[1]的完满协调里没有丝毫的冲突还留存下来。由此看来，艺术的独创性固然要消除一切偶然的个别现象，但是所以要消除它们，只是为着要使艺术家可以完全听命于他的专从主题得到灵感的天才，使他能在按照真实性来充分发展主题之中，也表现出他的真实的自我，而不是只表现出个人的好恶和主观任意性。不要有什么作风，这才是从古以来唯一的伟大的作风，只有在这个意义上，荷马、索福克勒斯、拉斐尔和莎士比亚才能说是有独创性的。[2]

---

① "这双方"俄译本作："主观的自由与有实体性的东西。"

② 第一卷最后论艺术家这一大段所讨论的是"艺术家从哪里得到他在创造作品时所表现的那种构思和表达的才能以及他怎样创造艺术作品"。黑格尔承认"这一方面并不属于哲学研究的范围"，但是这问题所涉及的"想象，天才和灵感"以及"作风，风格和独创性"之类项目，正是当时德国资产阶级文艺理论家们争论不休的问题，黑格尔也就从他的美学体系出发，提出他的一些看法，他认为"天才"是生来就有的资禀，在艺术里它是"艺术创造的一般的本领"，其中最重要的是既有别于幻想又有别于哲学思维的想象，因为艺术的任务是把精神内容表现于具体形象，这要靠"生活的富裕"，要"看得多，听得多，而且记得多"，既要有"常醒的理解力"，又要有"深厚的心胸和灌注生气的情感"，要"熟悉人的内心生活"，再加上创作的熟练技巧。所谓"灵感"不是什么别的，就是"想象的活动和完成作品中技巧的运用"，也就是"完全沉浸在主题里，不到把它表现为完满的艺术形象就决不肯罢休的那种情况"。所以"天才"和"灵感"这类名词在黑格尔用来已摆脱了原有的神秘气息和迷信色彩。但是他毕竟是个资产阶级哲学家，看不出构成艺术家条件的除了需要生活和技巧之外，还要有正确的世界观的指导作用。